الكتابات الجديدة ومعاناة هيئة التحرير

كثيراً ما تربكنا في أفكار - كما في غيرها - كتابات الشباب! بعكس كتابات الكبار التي لا تتسبَّب لنا بكل ذلك الإرباك. فهي كتابات منضبطةٌ ونظاميةٌ، تعكس خبرتهم الأدبية والإبداعية والكتابية عموماً! ونستطيع، كهيئة تحرير، أن نتصرّف بها، فنؤجل بعضها، ونلحق بعضها بملفٍّ مفترض، وننشر بعضها بصفة الاستعجال.. و.. و.. إنها تساعدك بطبيعتها، وتسهّل عليك مهمة التحرير، فهي مشخَّصة، وغير مرتبكة أو مشوّشة.

أما كتابات الشباب، فهي مربكة في الغالب، وتشعر أنك تتعامل مع مولود (خداج) أحوج ما يكون إلى العناية والتّدبُّر والتحوُّط، كيلا يقع الظلم والتهميش على هذه الكتابات.

ولنعترف بصراحة، أنّ قادة التجديد في الآداب العالمية -وعلى مرّ التاريخ- غالباً ما كانوا من الشباب، لأنّ روح الشباب عادةً اقتحاميّة، ولا تتهيَّب من تفحُّص المحرّمات، ولا تعترف بقدسية الأشكال أو الأنواع الأدبية الكلاسيكية المتعارف عليها. وهي دائماً الثائرة على الأشكال والمضامين.. وغالباً ما تأتي ثوراتها قادمة من روح الشباب الرافض، ولكنها في القليل من الحالات تؤسس لحركات الاستكشاف، التي تستشعر روح المستقبل الطالعة من تحت ركام الآسن التاريخيّ. لأنّ تلك الروح بطبيعتها متحركةٌ، قلقةٌ، رافضةٌ! ومن هنا تأتي المواليد الجديدة، وتظهر التحوّلات النوعية الكبرى في الآداب العالمية، كما تنشأ مراكز قيادة التيارات التعبيرية في الآداب

القومية والعالمية. والشواهد لا حصر لها! وفي أدبنا العربي ما يكفي للاستشهاد على ريادية الشباب، منذ طرفة بن العبد وحتى السيّاب.

وإذا كانت كتابات الكبار غالبيتها نظامية ومنضبطة، فإنّ الكتابات الشبابية غالبيتها جريئة، متغطرسة، وجسورة، وقحة وفجّة وثورية ومباغتة. وربما فارغة تجريبية مجانية ولا تنطوي على المهمّ؟! ويبدو أنّ التطرف والمغامرة طابعها الغالب.. ونعترف بأنّ تلك المغامرة وذلك التطرف الرافض يقفان وراء التجديد، الذي غالباً ما يسبقه ضجيجٌ شبابيٌّ هائج يشبه ضوضاء الرعاع، ولكنه سرعان ما يهدأ ويمتلك الثقة بالنفس، ويصفو سير التيار المندفع الهائج بعد انسداد تاريخي –كما لو كان الأمر قانوناً موضوعياً– لتظهر في مسيل النهر القليلُ من اللآلئ التي تجتذب الأبصار، وتنتزع الاعتراف من جميع المحافظين المحترمين المؤمنين بجدلية الحياة، وجدلية الإبداع، وحركة الديالكتيك المنسجمة على مجمل الظواهر الإبداعية العامة للبشر.

إبداعات الشباب كثيرة من حيث الكمّ، لكن ما ينذر بالتجديد والتجاوز منها قليل. وهو يبعث بطبيعته على القلق –كإبداع– ولا يدعو إلى الراحة. وكثيراً ما يستفزّ النقاد. ولا يُسمح لهم بالاكتفاء بقراءة ذلك النوع من الكتابة.. وأنا أعبِّر هنا عن حالتي الخاصة تجاه إبداع الشباب. ذلك الإبداع الذي يستفزني أحياناً بجرأته وسعيه الخالص والمخلص نحو التجاوز، فلا أقاوم رغبتي بالكتابة عن تلك الكتابات مساهمة مني في تشخيصها والتأسيس والتنظير لها والدفاع عن مشروعيتها..

كلّ ما قلناه، لا يعني أننا ننسى مساهمات الكبار الأجلاء. على أننا لا ندعو الأجيال للبقاء عبيداً لما رسَّخه الآخرون، ولكننا في هذا المقام نسرد معاناتنا كهيئة تحرير في التعامل مع مساهمات كتابنا كباراً وشباباً، ويظلُّ هاجسنا الإنصاف، وهدفنا دفع حركتنا الأدبية العربية قدماً إلى الأمام.

الدكتور سليمان الأزرعي

عضو هيئة التحرير

رحـلات عربيّـة في شرقي الأردن قبل الحرب العالميّة الأولى

(رحلة محمد كرد علي 1914 نموذجاً)

كايد مصطفى هاشم

تمهيد:

يتضمَّن عنوان هذه الدراسة تحديداً مكانيّاً(1) وزمانيّاً لموضوعها إلى جانب التركيز في العرض والبحث على نموذج واحد من هذه «الرحلات العربيّة» (أي الرحلات التي قامَ بها ودوَّنها كُتابٌ عرب باللغة العربيّة ونُشِرَت بهذه اللغة). ولهذا خلفيّات وأبعاد أُجمِلُها في الآتي:

1- أنَّ الرحلات التي قام بها أعلامٌ عرب إلى هذا القسم الجنوبيّ الشرقيّ من بلاد الشام في العصر الحديث أواخر العهد العثمانيّ، وهي قليلة عدداً كما يبدو، لم تلقَ بمجموعها عنايةً واضحة وقاصدة لها بالذات من جانب أجيال الدارسين العرب الذين جاؤوا بعدهم، ولو من باب محاولة استكشاف قيمتها المصدريّة، وفحص واستنباط ما اشتملَت عليه من سِمات ومعلومات، وأوصاف، ووجهات نظر في شؤون وظواهر تتعلَّق بمراحل معينة وربما بحلقات من التحوّلات في تاريخ الأردن الحديث قد يكون داخَلَتها الضبابيّة أحياناً؛ ومن ثم تعرُّف حجم الإسهام النوعيّ لهؤلاء الرحالة العرب في رفد المعرفة التاريخيّة والوثائقيّة، ومحاولة مقارنته من هذا الجانب، لا الجانب الكمّيّ، بما لدى نظرائهم الرحالة الأجانب أو الغربيين، الذين توافدوا إلى الشرق منذ أوائل القرن التاسع عشر الميلاديّ، وكتبوا مؤلَّفات رِحليّة كثيرة مليئة بالمشاهدات والمعلومات عن مختلف أحوال الحياة والسكّان في هذه البلاد، فضلاً عن آثارها وعادياتها وتاريخها، الذي ارتبط غالباً في كتابات هؤلاء الغربيين بالمواقع والوقائع التي ذُكِرت أو تحدَّث عنها الكتاب المقدَّس، دون أن نغفل أنّ غايات الرحلات الغربيّة وأغراضها كانت في الغالب الأعمّ موجهة من مؤسسات ومبنيّة لخدمة سياسات مصلحيّة غربيّة، في إطار التوسُّع الأوروبي خصوصاً باتجاه الشرق العربيّ حينذاك، والتمهيد لاستعماره أو الهيمنة عليه، سياسياً واقتصادياً وفكرياً، ودون أن ننفي أنه كانت هناك، ومع هذا كلّه، رحلات غربيّة لأهداف علميّة خالصة، أو مُنطلقة من اهتمامات ونزوعات شخصيّة بحتة لفئة من الرحالة لا شأن لها بالأهداف الموجهة والمستترة(2)، فيما الرحالة العرب أوثق اتصالاً بالبيئة المحليّة، وأقرب إلى فهم ظواهرها وتفسيرها.

وقد نلتمس العذر لتقصير الدراسات العربيّة في هذا المجال إذا علمنا أنَّ كتب الرحالة الأجانب –التي تُرجِم منها إلى العربية قدر غير قليل، وما يزال يُترجَم منها المزيد– يمكن الوصول إليها بيسر نسبياً، فيما معظم الرحلات العربيّة إلى هذه المنطقة، بما فيها تلك التي كانت إلى الديار الأردنيّة أو مرَّت بها، ما يزال مشتتاً ورهينة لمجلدات كتب التاريخ أو السِّير والمذكّرات، والصحف والمجلات القديمة، وخزائن الوثائق والمحفوظات المخطوطة الموزّعة هنا وهناك.

كاتب وباحث أردني، مساعد الأمين العام ومدير تحرير مجلة «المنتدى» الفكرية الثقافية.

وقلما رأينا كتباً مستقلّة بأقلام عربيّة مُعاصِرة للحقبة التي سبقت تأسيس إمارة شرقي الأردن تختصّ بها مكاناً وزماناً وموضوعاً، باستثناء كتاب الأرشمندريت بولس يعقوب سلمان (1886-1948م)(3) «خمسة أعوام في شرقي الأردن»، الذي كُتِبَت فصوله قبل الحرب العالمية الأولى ونُشِرَت منجمةً في مجلَّة «المشرق»، للآباء اليسوعيين، ببيروت. وأمّا الكتاب مجموعاً فقد نُشِر إبان عهد الإمارة (سنة 1929م)(4)، وهو وإنْ كانت الوسيلة لجمع مادته وتأليفه الارتحال والتجوّال في هذه الديار، لكنه في الدرجة الأولى كتاب درس بمنحى علميّ للمجتمع الأردنيّ ووصف لمظاهر التراث الشعبيّ والمخزون الوجدانيّ العام، وليس من كتب الرحلات بالمفهوم والشكل الفنيّ الذي تكون عليه هذه الكتب عادةً. أما إذا شئنا أن نتجوَّز وندرجه معها على سبيل الإفادة من مرونة مصطلح «أدب الرحلة» وشموليته وما يسمح به من تداخل إلى حدٍّ ما بين الطابع الأدبيّ والطابع العلميّ، فذلك لما ينطوي عليه الكتاب أحياناً من لَمحات رِحليّة؛ أهمّها أسلوبه الأدبيّ الذي لا يخلو من السرد والقصّ والإخبار والإطراف وتسجيل الاختبارات الشخصيّة والمشاهدات المباشرة، مع لمسات بَدَرَت من المؤلِّف في رسم انطباعاته الذاتية وتأثراته الشعوريّة(5). ومثله بقدرٍ ما كتاب «عوائد العرب» للخوري بولس سيور البولسي (المتوفى سنة 1921م)(6)، الذي جاء ثمرة رحلات لمؤلفه وجولات له بمهمّة دينيّة في بلاد حوران، والبلقاء وغور الشريعة (الأردن)، إضافة إلى أنحاء من فلسطين، وهو في أصله فصول نشرتها مجلَّة «المسرّة»، للآباء البولسيين في لبنان قبل الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها (1912-1926م)، وجاء الكتاب بعد ذلك بعقود حين تخيَّر ناشره «دار الرائد العربيّ» ببيروت البحوث المختصة بأخلاق القوم مما كتب الخوري بولس، وضمّها معاً في كتاب أصدرته هذه الدار سنة 1973 بالعنوان المذكور.

2- أما رحلة الفقيه الشيخ جمال الدين القاسمي الدمشقي (1866-1914م)(7) إلى عمّان والسلط ماراً بهما إلى وجهته بيت المقدس سنة 1321هـ/ 1903م، ورحلة المؤرخ والأديب الصحافي محمد كرد علي (1876-1953م)(8) سنة 1914م، موضوع هذه الدراسة، فتستويان بصورة عامّة تمثيلاً صادقاً للرحلات وأدبها في الأسلوب والمضمون، وإن كانتا بحجم قصير ونُشرتا بشكل فصول أو أقسام من فصول في كتب. فرحلة الشيخ القاسمي نشرها نجله ظافر القاسمي بنصّها -خلا النبذة التي ضمّنها الشيخ جمال الدّين في نصّ الرحلة عن تاريخ عمّان- وكذلك بالعنوان الذي وضعه لها مؤلفها: «في رحلتي إلى البيت المقدَّس»، وذلك في الكتاب المُستخلص أكثره من أوراق والده وآثاره المخطوطة «جمال الدّين القاسمي وعصره»، المطبوع في دمشق سنة 1385هـ/ 1965م.



فيما رحلة محمد كرد علي المسمّاة «رحلة إلى المدينة المنوّرة والبلقاء»، قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى بقليل ودخول الدولة العثمانيّة في هذه الحرب، وهي رحلة عبر شرقي الأردن أيضاً، كانت في الأصل ضمن رحلة رسميّة لوفد رافق وكيل القائد الأعظم ناظر (وزير) الحربيّة العثمانيّ -آنذاك- أنور باشا؛ مُنطَلِقاً بالقطار من دمشق قاصداً المدينة المنوّرة، وقد

سجّل كرد علي بشكل توثيقي رحلات الوزير العثماني في كتاب دعاه بـ «الرحلة الأنوريّة إلى الأصقاع الحجازيّة والشاميّة» (المدينة المنورة وسورية ولبنان وفلسطين)، صدر عن المطبعة العلميّة في بيروت سنة 1916م(9)، بطلب من أحمد جمال باشا (السفّاح) قائد الجيش الرابع العثمانيّ. وبغرض الدعاية للدولة العثمانيّة فيما يبدو أنه تمهيد لدخولها الحرب. إلّا أنَّ كرد علي أعادَ صياغة هذه الرحلة بشيءٍ من الإيجاز وأضاف إليها معلومات ولمحات تاريخيّة وجغرافية واجتماعيّة واقتصاديّة مع آراء له في إصلاح أحوال البدو في شرقي الأردن على وجه الخصوص، وعَمَد إلى تهذيبها وتنقيتها مما فرضه غرض الدعاية ذاك، ونشرَها فصلاً في الجزء الثالث من مذكّراته المطبوع سنة 1949.(10)

يتبدّى من خلال رحلتيّ القاسمي وكرد علي، وهما تقعان على حدّي المرحلة الزمنيّة بين مطلع القرن العشرين وحتى قبيل منتصف العقد الثاني منه (1903 و 1914)، أهميّة هذه المرحلة في ما حملته معها من تحوّلات اجتماعيّة واقتصاديّة وثقافيّة اتسمت بالسرعة في شرقي الأردن، إذ حدثت تغيّرات ملحوظة في أسلوب معيشة السكان وتركيبتهم ونموهم، والعلاقات والتعاملات بينهم من جهة، وبينهم وبين الإدارة العثمانيّة التي اهتمَّت بتوسيع نطاق حكم القانون في البلاد من جهة أخرى، وبدايات التحوّل من البداوة إلى الاستقرار، وظهور الصبغة الحضريّة في قصبات أصبحت مدناً كعمّان والسلط، وبأثرٍ من ازدياد النشاط التجاري والزراعيّ، ولا سيما مع إنشاء الخط الحديدي الحجازي، الذي بُدِىء بإنشائه سنة 1900 من المزيريب في حوران، وكان عاملاً حتى عمّان حينما جاءها القاسمي سنة 1903، واهتمام الدولة بعد ذلك بسنوات قليلة (1911-1912م) -في نطاق سعيها إلى إعادة تماسك الامبراطورية العثمانيّة- عبر ربط أطراف القصبات بالقرى، شمالاً وجنوباً، بطرق ساعدت كثيراً في التواصل بين أجزاء شرقي الأردن من جهة، والانفتاح على الأجزاء العربيّة المجاورة، وبخاصة سوريا الشماليّة وفلسطين، ما أسهم بدوره في توسيع نظرة سكان شرقي الأردن إلى العالم الخارجيّ وبدء الاتصال الفعليّ بهذا العالم، وحتى إلى ما أبعد من منطقة بلاد الشام برمّتها.(11)

رحلة محمد كرد علي (1914م):

لكننا هنا سنركز على رحلة كرد علي لأنها تشمل مساحة جغرافية أوسع مما جاء في رحلة الشيخ القاسمي وأكثر تفصيلاً، وبالتالي فإن فيها نظرة أشمل إلى مجمل ما كانت عليه أحوال شرقي الأردن في تلك الفترة. ويبدو أنها جماع أكثر من رحلة واحدة لأن لكرد علي رحلة سابقة إلى المدينة المنورة أيضاً سنة 1912. لكن ذلك لا يعني تقليلاً من الأهميّة الموضوعيّة لرحلة الشيخ القاسمي، التي أصبحت معروفة إلى حدٍّ كبير لدى الباحثين والمؤرخين، في الوقت الذي تكاد فيه رحلة كرد علي تكون منسيّة. هذه بعض الأسباب وهناك أسباب أخرى أهمّها: أن كرد علي كتب رحلته دون أن يقتصر على وصف المشاهدات وتصوير الانطباعات، وإنما مزجها



محمد كرد علي

أيضاً بروح المؤرخ والمفكّر الإصلاحيّ، فأبدى اهتماماً واضحاً بأثر سكة حديد الحجاز في الارتقاء بالعمران وإنعاش اقتصاديات السكان، وفي هذا السياق ظهر اهتمامه بالبادية الأردنيّة وأحوال البدو وتحسين وسائل معيشتهم. كما تحدَّث عن آثار شرقيّ الأردن وتاريخ غير موقع فيه، في سياق تبيان دواعي العناية بهذه البلاد وموقعها الجغرافي والاستراتيجي على أهم طرق المواصلات، فضلاً عما لها من عمق تاريخيّ وحضاريّ قابل للبناء عليه دوماً، ولا يمكن تجاوزه في تاريخ المنطقة ككلّ.

وتحسن الإشارة هنا إلى أنّ هذا الاهتمام من جانب كرد علي تؤكده عدد من المقالات التاريخية نشرها في صحيفته «المقتبس» بدمشق، حتى قبل تاريخ رحلته هذه، ومنها مقالاتان عن «الكرك» وتاريخها وآثارها وأحوالها العامة (العدد 557، 24 ذي الحجة 1328هـ/1910م؛ والعدد 570، 29 محرم 1329هـ/ 1911م)، وغيرهما عن البتراء وعمّان جرش وسكة حديد الحجاز والطريق إلى المدينة المنورة عبر طريق الحج الشامي المارّ في شرقي الأردن، مما انصب كلّه في مواد كتابه الموسوعي المعروف «خطط الشام» (6 أجزاء)، الذي بدأه بعد عام 1899م. ومن المفيد أن نذكر في هذا الصدد أن «المقتبس» اعتمدت مراسلاً لها في الكرك وشرقي الأردن هو خليل رفعت الحوراني، الذي زوّد الصحيفة بمقالات وتقارير متعددة عن أحوال وحوادث جرت بين 1910-1911.(12)

لقد أولى كرد علي عناية كبيرة أيضاً لآثار مدينة البتراء، وذكرها في مقدمة «خطط الشام» وهو يتحدث حول عناية الغربيين المستقصية لكل بقعة من بقاع البلاد الشامية وكل مدينة فيها وبادية من بواديها، ويعترف لبعضهم بالإجادة والإفادة، «مما يسجّل ويا للأسف علمهم بنا، وجهلنا حتى بأرضنا». ويدلّل على ذلك بأنّ علماء الغرب وسيّاحهم صنّفوا بين سنتي 1805-1903م خمسةً وتسعين كتاباً في آثار سلع أو البتراء (وادي موسى)، «على حين قلّ جداً في الشاميين أنفسهم مَنْ زاروا هذه الخرائب المهمّة، ومنهم مَنْ لم يسمع باسمها.»(13)

يستغرق الحديث حول الأماكن والمواقع التي زارها محمد كرد علي، أو مرَّ بها، في شرقي الأردن حوالي ثلاثة أرباع ذلك الفصل الذي سجّل فيه رحلته (رحلة إلى المدينة المنوّرة والبلقاء)، مبتدئاً بالسلط (ورسمها عنده «الصلت»)، قاعدة البلقاء. فيذكر شيئاً من تاريخها القديم، ويقول إنها «راموت جلعاد» إحدى مدن الملجأ ومدن اللاويين المذكورة في الكتاب المقدس(14)، وربما اشتقّ اسمها الحاضر من لفظة لاتينيّة هي «سالتوس»، ومعناها الجبال المشجَّرة، وكانت في الماضي مدينة أسقفيّة في العهد المسيحيّ. دكَّ المغول قلعتها، ثم أعاد بناءها الظاهر بيبرس البندقداري.

ثم يشير إلى طيب مناخها وزراعتها المثمرة وهمّة أهلها على استثمار الأشجار والبقول، بعد أن كانت خالية من الحدائق والبساتين، وعنايتهم بزراعة الكروم، التي يعدّ عنبها وزبيبها -حسب وصفه- أجمل ما تحمله «هذه الشجرة المباركة في سورية». وقد يكون العنقود الواحد رطلاً شامياً، وأكثره بلا بزر. ويُصدَّر من زبيبه ما تقدَّر قيمته كل سنة بنحو خمسة عشر ألف ليرة. ويروي على لسان أحد شيوخ السلط ممن التقاهم حادثة طريفة تتعلق بتضاؤل أشجار الزيتون بجوار البلد، وقد وقعت هذه الحادثة يوم حمل سعيد باشا شمدين، أحد متصرفي نابلس، أهالي البلقاء أيام كان قضاء البلقاء تابعاً لنابلس، على غرس الأودية بمئة ألف زيتونة، فوقع في نفوسهم أنّ في الأمر دسيسة من الحكومة العثمانيّة تريد بها وضع الضرائب الفاحشة على أملاك الأراضي وتسجيل أراضيهم على صورة لا يعودون معها مُلاكاً حقيقيين، لكنهم استجابوا للأمر في الظاهر وغرسوا ألوفاً من أشجار الزيتون، ثم كان أحدهم يجيء ليلاً إلى غرسة الزيتون فيحركها حتى لا ينمو جذعها. وهكذا لم يبق من كل ما غرسه السلطيّون سوى بعض الأشجار في جوار القصبة.

كان عدد سكان مدينة السلط يوم زارها كرد علي حوالي ستة عشر ألف نسمة، يعتمدون في معيشتهم على الزراعة، وقليل من الصناعة، وعلى تجارة واسعة مع القبائل النازلة في البلقاء. ويقول الرحالة هنا: إن بلدهم هذا ساعدته الطبيعة فساعدها أهله أيضاً، ويوشك أن يُعد في جملة العظيمات من المدائن والبلدان.

وبعد إلماح سريع إلى مشروع استثمار معدن الفوسفات من جبل السرو، قرب السلط، الذي نال امتيازه المهندس نظيف الخالدي المقدسي، وتوقف المشروع بسبب ضعف وارداته، وتشدُّد الحكومة العثمانية في شروط منح الامتياز وتنفيذه، ينتقل الحديث إلى ما يصفه صاحب الرحلة بأنه من أجمل مناظر سورية، وهو جبل يوشع الواقع على علوّ ألف وستة وتسعين متراً عن سطح البحر، والمشرف على جزء عظيم من فلسطين.

ثم يتحدَّث عن عمّان، قصبة البلقاء، فيذكر أنّ أحوالها كانت في انحطاط، أواخر القرن التاسع عشر، بسبب ما تواتر عليها من الزلازل وغارات البادية، حتى جلا عنها بقايا سكّانها الأصليين، فأنزلت بها الحكومة العثمانية ستمئة أسرة من الجركس، من عشائر مختلفة، هاجروا إلى البلاد العثمانيّة من ولاية كوبان الروسيّة، وأخذوا يردّون غارات البادية، واعتمدوا في عمرانها على مضائهم وشجاعتهم، وبنوا على أنقاض مدينة ضخمة قرية لهم، وساعدتهم مياه نهر الزرقاء فغرسوا الأشجار، وأنشأوا الحدائق، وأتوا بطريقتهم المألوفة لهم في الزراعة ببلادهم. وقد هَلَكَ منهم أُناس كثيرون بالفتن والأمراض، حتى توطدت أقدامهم واغتنوا. وأصبحت الحكومة، بعد أن كانت تأخذ مئة ريال في السنة، تتقاضى نحو ثلاثة آلاف ليرة، ولا تلبث أن تزيد بزيادة عمران عمّان، واتساع تجارتها على أيدي النشيطين من النابلسيين والدمشقيين، ومعظم تجارة البلقاء في أيديهم آنذاك.

وفي خلال الحديث عن توفُّر السكّان على الزراعة



المهندس نظيف الخالدي

واهتمامهم بإحياء الأراضي الموات، يتطرَّق كرد علي إلى ما صحَّت عليه عزيمة بعض عشيرتي «الخرشان» و«الجبور» في زراعة أراضي الموقّر، والعليا، والنقيرة، وهذه الأخيرة تقع على نحو ثلاث ساعات شرقي عمّان. ويقول إن الراكب يسير في أراضيها عشر ساعات. وكذلك عزيمة بعض السلطيين في زراعتهم لأراضي سهل الكبد في الغور، ويدعو الحكومة إلى مؤازرتهم، ولا سيما أنّ أراضي الموقر والعليا كان فيها زُهاء ألف بئر معطّلة، ورأى أن تلك الآبار يمكن أن تحيا بعناية قليلة، كما رأى أنه لو ارتفع علم الأمن كما يجب وأُعطيت الأرض الموات للأهلين وسُجّلَت عليهم، بحيث لا ينازعهم فيها مُنازِع، ذلك أنّ أكثر المنازعات كانت تثور على الأراضي، لساعَدَ ذلك في ازدياد عدد سكان قضاء البلقاء وبلغ العدد حوالي نصف مليون نسمة في فترة عشر سنين. ويورد هنا أنّ عدد نفوس قضاء السلط المُحرّرة (المسجَّلة لدى الحكومة) بلغ آنذاك اثنين وأربعين ألفاً. ويقدر أنه لو أُحصي بنو حسن وبنو صخر والبادية، لبلغ سكان القضاء مئة ألف أو يزيدون.

ويأتي بعد ذلك على ذكر قصبة مادبا وآثارها المكتشفة، وجرش، وقرية جادية التي يُنسَب إليها الجادي وهو الزعفران، وقرية مؤتة التي كانت تُصنَّع فيها السيوف المعروفة بالمشرفيّة، وغير ذلك مما تذكره كتب التاريخ والأدب عند العرب.

أمّا سكّة حديد الحجاز وأثرها في نهوض العمران، فموضوع ينال من كرد علي عناية خاصة؛ إذ يَعُدّ إنشاء هذه السكّة أعظم حسنات دور الاستبداد في العهد الحميدي. فيذكر أنّ القسم الأعظم من السكّة قد أُنجِزَ زمن الرحلة بطول ألف وثلاثمئة وثلاثة كيلو مترات من دمشق إلى المدينة المنوّرة، ومئة وواحد وستين كيلو متراً من حيفا إلى درعا، أنفق عليها ثلاثة ملايين ونصف المليون ليرة، صُرف قسم منها في مدينة دمشق، فانتفع منه الملتزمون والتجّار والزرّاع والعَمَلة وبعض أرباب الصناعات والفنون، وأنفق القسم الأعظم في ثمن أدوات ومركبات وحديد من معامل أوروبا.

وعن أثر سكة حديد الحجاز في إنعاش اقتصاديّات المدن التي يصل بينها خط السكة والمحطات المار بها، وعددها في ذلك الحين بين دمشق والمدينة المنورة خمس وسبعون محطة، وبين حيفا ودرعا خمس عشرة محطة، ينبّه كرد علي إلى أنّ بعض هذه المحطات لا ينبت في أرضه شيء بحسب الظاهر، ولا تأتيه الأمطار إلاَّ ساعات قليلة في السنة، ولا سيما المناطق ما بعد أرض البلقاء، فهواؤها جاف حار مُحرق، وعُمرانها متوقّف على عملٍ كثيرٍ طويل، وتحتاج مالاً كثيراً أيضاً. وقد رأى في ذلك أنه من واجب الحكومة أن تسعى في دعم كل من يودّ اعتمار الأراضي الموات قرب تلك المحطات، وإنشاء دور وحوانيت فيها، لأن هذا من شأنه الاستغناء مع الزمن عن حراسة هذا الخط بكتائب من الجنود ترابط على طول السكة، عدا الجند النظامي المسلَّح الذي كان يسافر في كلّ قطار من بعد لواء حوران إلى المدينة، لحماية الرُّكّاب من غارات البدو.

ويستطرد عند هذه الإشارة إلى تبيان أنّ غارات البدو على المسافرين مرجعها إهمال الحكومة لشؤون معيشتهم. وفي رأيه أنه لو أعملت الحكومة الفكر منذ اليوم الذي نَوَت فيه تمديد هذا الخط الحربي الديني التجاري، لأوسعت لهم في السهول الخصيبة في لواء الكرك ما كانوا استغنوا بزراعته عن شنّ الغارات وإيذاء السابلة طمعاً في اقتناص ما يتبلغون به، ولتوفروا على تربية مواشيهم وزروعهم، كما يتوفَّر بنو حسن في قضاء عجلون، وبنو صخر في قضاء السلط، والحويطات في معان، والمجالي والضمور والطراونة في الكرك، وغيرهم. «وكل هؤلاء من العرب يستأنسون بقدر ما يدخل النُّور على أولادهم، ويستمرئون أرباحِ الزراعة والماشية، ولا شك أنهم يعدلون بتة عن الغارة كلما أُسكنت الأصقاع في جوارهم، وخفَّ الاعتداء عليهم».



محطة سكة حديد الحجاز في عمّان مطلع القرن 20

في الجزء الباقي من الرحلة حديثٌ عن بعض أعمال الكرك والعربية الصخريّة (البتراء)، يستهلّه الكاتب بنبذة تاريخيّة حول مملكة الكرك (مآب) في عهودها القديمة، وقلعتها المسماة «حصن الغراب»، ثم يعرِّف ببعض بلدانها مثل أذرح،

التي ذكر المقدسيّ أنها مدينة متطرفة الموقع، حجازيّة شاميّة، «وعندهم بُردة رسول الله (صلى الله عليه وسلَّم)، وعهده وهو مكتوبٌ في أديم». واللجون –على بُعد ساعتين من الكرك– التي كانت فيما مضى من المدن المهمّة، ثم خَرِبَت، وحاولت الحكومة العثمانيّة أن تُسكِن فيها طوائف من المهاجرين (لا يذكر كرد علي مَنْ هم هؤلاء ومن أين هاجروا؟)، وعمَّرَت لهم دوراً، فلم يلبثوا أن رحلوا عنها بعد أن تناقصت نفوسهم فيها بسبب الماء والهواء.

ومن أحوال الكرك المعاصرة لزمن الرحلة يشير كرد علي إلى بعض مدارس متواضعة للطوائف المسيحيّة يتعلَّم فيها الذكور والإناث. وبعد وصف قصير لطريق الكرك من القطرانة، ولطريق وادي موسى من معان، ينتقل للحديث عن وادي موسى (قرية الجي) ومدينة البتراء: «فإذا أشرف الراكب على قرية وادي موسى، يرى روح النعيم فيها خصوصاً، ويكون قد اجتاز صقعاً ليس فيه من الأشجار إلاّ الزعرور، ولا من الغلاّت إلاّ قليل من الحنطة والشعير»، لكن في وادي موسى حدائق بديعة تُسقى من العيون الدافقة عليها من الهضاب المجاورة، «حتى تخال نفسك لما تراه من بهجة الخُضرة أنكَ في صقع عامرٍ زاهر».

ويُتبِع هذا بوصف لآثار البتراء وعادياتها، ويلُمِع عن تاريخ مدنيّتها القديمة، وتأثّرها بالمدنيتين القديمتين المصريّة واليونانيّة، مما يراه الزائر ظاهراً في ثمانمئة وواحد وخمسين مصنعاً من القبور والمعابد. ويذكر كرد علي أنه في جوار تلك العاديات كان ينزل نحو ألف نسمة من العرب يأتون أياماً قلائل إلى وادي موسى لتعهد زروعهم السقي، ثم يتنقلون خلال الصيف والشتاء في جبال الشراة على ساعتين أو ثلاث أو أربع من بلدهم في خيام الشّعر، وهم فرقتان: تتألف الأولى من عرب الشرور وبني عطا؛ والثانية من الهلالات والعبيدية والعلايا، ويغلب عليهم الفقر، ومنهم من يزرع في أراضي الحويطات والنعيمات على مقربة من بلدهم بالخُمس. ويُعنَون كثيراً بتربية البقر والغنم والماعز، وليس فيهم من يقرأ أو يكتب.

ويلاحظ صاحب الرحلة أنّ في ألفاظ أهل وادي موسى بعض فصح، مثل قولهم (سرى) لسير الليل، وقولهم (الهدوم) للثياب العتيقة، وقولهم (الرّيف) للأراضي الخصبة. وقد سأل كرد علي أحد كبار شيوخ وادي موسى: هل زرت يا عمّاه مدينة دمشق في حياتك، فأجاب: «إنني لم أزرها أنا ولا أحد من أهل بلدي، وأنّى لي بزيارتها والطريق عشرة أيام لراكب المطايا، وفي السكّة الحديديّة أحتاج إلى أجرة لم أملكها حياتي».

خاتمة:

ذلك أبرز ما جاء في هذه الرحلة الفريدة من صور وملامح الحياة في شرقي الأردن، أوائل القرن العشرين. وكما رأينا فإنَّ الرحّالة كرد علي يأتي بتفاصيل لافتة ومستقصية، ويدرس عن طريق المشاهدة والاختلاط بالسكان والملاحظة أحوالاً من هذه الحياة وجوانب مهمة من تاريخ التغييرات في حياة المجتمع الأردني في ذلك العهد. وقد كتب ما كتب بروح موضوعيّة، وبنظرة واقعية تحليلية، مستنداً إلى ما خبره بنفسه، وما تلمَّسه من حراك اجتماعي وما استشرفه من بشائر الهمّة لدى السكان بدواً وحضراً، ورغبتهم في تنمية مواردهم الاقتصاديّة بعد عقود طويلة من اضطراب الأوضاع وفقدان الأمن في ربوع البلاد وإهمال السلطات وسوء الإدارة.

وفي هذا السياق يجد قارىء الرحلة أنّ كرد علي لم يقتصر على الوصف وتسجيل الوقائع، بل استطرد إلى إبداء رأيه في ما يراه خيراً للبلاد وأهلها، ونهوضهم الاقتصادي والعمراني، وينبّه الحكومة إلى فوائد العناية بالسكّان وأسباب معيشتهم، وتيسير أحوالهم. ومن هنا تبرز أهمية هذه الرحلة وقيمتها التاريخيّة بين الرحلات العربيّة في شرقي الأردن خلال المرحلة التي تناولتها هذه الدراسة بإيجاز شديد.

الهوامش :

1- قلما استُعملت تسمية «شرقي الأردن» عند الكُتّاب العرب -ومنهم الرحالة- للدلالة على المنطقة بحدودها المعروفة حالياً قبل تأسيس إمارة شرقي الأردن عام 1921م. وكانت التسميات وفقاً للتقسيمات الإدارية العثمانية التابعة لإيالة/ ولاية سورية، وقد بقيت الحدود الطبيعية المعروفة لهذه المنطقة هي الحدود الإدارية تقريباً؛ ما يعني أنّ شرقي الأردن بقيت وحدة جغرافية واحدة في العهد العثماني، ودون تغييرات جوهريّة من جانب الإدارة العثمانية التي اعتمدت التقسيمات الطبيعية للمنطقة معياراً للتقسيمات الإدارية (يُنظر: هند غسان أبو الشعر، «تاريخ شرقي الأردن في العهد العثماني 922هـ-1337هـ/1516م-1918م»، عمّان، منشورات اللجنة العليا لكتابة تاريخ الأردن، 2001، ص11-18).

2- يُنظر حول رحلات الغربيين إلى الشرق: نجيب العقيقي، المستشرقون، ج1، ط3، دار المعارف بمصر، 1964م، ص140-141. وعرفة عبده علي، وصف مصر بالصورة: صور فوتوغرافية نادرة 1850-1890م، القاهرة، دار الشروق، 1993م، ص5-6. وعبد القادر شريف موسى، الجانب الأسطوري في كتابات الرحالة الأوروبيين عن الشرق: الخيال والأسطورة، دراسة منشورة على الإنترنت http://www.alukah.net/Literature__Language/0/37181. وعبدالله بن أحمد بن حامد آل حمادي، أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير من جامعة أم القرى في الأدب، إشراف: أ.د.محمد صالح جمال بدوي، 1417-1418هـ/ 1997م، ص 19-21. (وللاستزادة يُراجع روبن بدول، الرحالة الغربيون في الجزيرة العربية، ترجمة: عبدالله آدم نصيف، الرياض، د.ن.، 1409هـ).

3- تُنظر ترجمة الأرشمندريت -ثم المطران- بولس يعقوب سلمان في كتابي: «قاموس المؤلّفين في شرقي الأردن»، عمّان، مطابع القوات المسلحة، 1995، ص20-21، وكذلك في كتابي الآخر: «أوراق تتكلّم»، عمّان، وزارة الثقافة/ مكتبة الأسرة الأردنية، 2008.

4- الأرشمندريت بولس سلمان، «خمسة أعوام في شرقي الأردن»، حريصا/ لبنان، مطبعة القديس بولس، 1929م، (بمقدمة من خليل مطران). وقد أعادت طباعته الدار الأهلية بعمّان سنة 1989م، لكنّ هذه الطبعة تتضمن غلطاً في اسم المؤلّف الذي جاء على الغلاف الخارجي وعلى الصفحة الأولى من الكتاب (بولس نعمان)، وصدر الكتاب مصوراً عن هذه الطبعة في مكتبة الأسرة الأردنية سنة 2011م دون تصحيح اسم المؤلّف.

5- يُنظر: حسين نصّار، «أدب الرحلة»، القاهرة، الشركة المصريّة العالميّة للنشر- لونجمان، وبيروت، مكتبة لبنان، 1991، ص130-132. وكذلك، عبدالله بن أحمد بن حامد آل حمادي، «أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية»، مصدر سابق، ص7-9.

6- لم أعثر على معلومات وافية عن ترجمة الخوري بولس سيور البولسي، وهناك إشارة إليه في كتاب الأب لويس شيخو «تاريخ الآداب العربية (1800-1925م)»، بيروت، منشورات دار المشرق، ط3، 1991م، ص455.

7- يُنظر ترجمته: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج2، ط3، بيروت، ص131.

8- هو محمد بن عبد الرزاق بن محمد كرد علي، من أعلام النهضة في الأدب والصحافة والفكر الإصلاحي. مولده ووفاته في دمشق وفيها تعلّم. عمل في الصحافة، فكان يحرّر جريدة «الشام» الأسبوعيّة التي أصدرتها الحكومة العثمانية، ثم تولى تحرير بعض الجرائد اليومية في مصر حينما رحل إليها بسبب محاولة السلطات العثمانية اعتقاله إثر وشاية ضدّه، ورحل كذلك إلى أوروبا وطاف بمكتباتها التي تحتوي مجاميع من المخطوطات العربية. وفي القاهرة أنشأ مجلّة «المقتبس» سنة 1906م، ونقلها إلى دمشق بعد إعلان الدستور العثماني سنة 1908م، وأصدر إلى جانبها جريدة «المقتبس» اليوميّة. وتعرض مرة أخرى للدسائس، ففرّ إلى مصر وأوروبا، وعاد إلى موطنه بعد أن ظهرت براءته من تهمة موالاة فرنسا. وفي عهد الحكومة العربية الفيصلية أوكل إليه تأسيس المجمع العلمي العربي بدمشق سنة 1919م، كما تولى وزارة المعارف مرتين في عهد الاحتلال الفرنسي لسوريا. له آثار متعددة في التأريخ والأدب والتحقيق والترجمة، ومنها: «خطط الشام» (6 أجزاء)؛ «غرائب الغرب» (جزءان)؛ «غابر الأندلس وحاضرها»؛ «أمراء البيان»؛ «الإسلام والحضارة العربية»؛ «كنوز الأجداد»؛ «تاريخ الحضارة» (مترجم عن الفرنسية)؛ «المذكرات» (4 أجزاء). (يُنظر ترجمته بقلمه في كتابه «خطط الشام»، ج6، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1392هـ/ 1972م، ص333-347).

9- أعادت مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة طباعة كتاب «الرحلة الأنورية إلى الأصقاع الحجازية والشامية»، وأصدرته سنة 2007م.

10- محمد كرد علي، المذكرات، ج3، دمشق، مطبعة الترقي، 1368هـ/1949م.

(11) يُنظر حول التغييرات الاجتماعية في شرقي الأردن في هذه المرحلة وأثر إنشاء سكة حديد الحجاز: د.يوجين روغان، «التغيّر الاجتماعيّ السريع في شرق الأردن في العهد العثماني»، في «دراسات في تاريخ الأردن الاجتماعي»، مؤلّف جماعي، عمّان، مركز الأردن الجديد للدراسات، ودار سندباد للنشر، 2003، ص42-43، و49-50، وص52-53. وكذلك، د. هند أبو الشعر، تاريخ شرقي الأردن في العهد العثماني 922هـ -1337هـ/1516م-1918م، مصدر سابق، ص410، 412-414، 418-426.

(12) نشرت جامعة مؤتة/ عمادة البحث العلمي والدراسات العليا- لجنة التراث سنة 1994 كتاباً ضمّ المقالات التي كتبها خليل رفعت الحوراني عن الكرك في «المقتبس» بعنوان «ماضي الكرك وحاضره»، من إعداد وجمع وتحقيق: محمد سالم غشيان الطراونة. كما نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 2005 كتاباً بعنوان «خليل رفعت الحوراني: تاريخ حوران، ودعوته النهضوية في أرياف بلاد الشام»، من إعداد وتقديم وتحقيق: د. فندي أبو فخر.

(13) محمد كرد علي، «خطط الشام»، ج1، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1389هـ/1969م، ص3.

(14) «راموت جلعاد: اسم عبري معناه «مرتفعات جلعاد» هذه كانت مدينة للأموريين ثم صارت للجاديين. وهي من أشهر مدنهم وموقعها شرقي الأردن. وقد أعطيت للاويين وعينت مدينة للملجأ. وتدعى أيضاً الرامة. وكانت مركز أحد الوكلاء الذين أقامهم سليمان على شؤون التموين..» إلخ. ينظر: قاموس الكتاب المقدس، القاهرة، دار الثقافة، 1995، ص393.

القصة القصيرة جـداً

بين الشاعرية والسردية وهندسة الشكل القصصي

محمد عطية محمود

ككرة اللهب الحارقة، وبالرغم من رهافة بنيانها، تأتي القصة القصيرة جداً، فناً سردياً يستعصي على التنميط والقولبة على مستويي الشكل والمضمون. من هنا تأتي إشكالية وجودها بين حدّين متناقضين من سبل التعامل معها سواءً على مستوى الإبداع أو التلقي؛ فما بين الوعي بالفن القصصي وتاريخه وتطوراته وانقلاباته الهائلة وتجليات مبدعيه، حتى الوصول إلى أهمية النص القصصي باعتباره مشرحاً ومؤرخاً ومجسداً لفترات زمنية قصيرة جداً مشحونة، متسارعة، مكّنت هذا الفن من حمل لواء (التأريخ) أو التجسيد للواقع، فما بالنا ونحن بصدد واقع متشظٍ يسم كل شيء بسمات تشظيه، ويجتاح كل شيء، ويفتت كل المعاني الكبيرة إلى مئات من المعاني الصغيرة، التي استوعبتها بجدارة فنية القصة القصيرة بعموميتها، وبأشكالها المتعددة، والمتجددة، ومعالجاتها التي تناولت كل ما يخص دقائق النفس الإنسانية وخباياها وتداعياتها، وكشف ستر المسكوت عنه بفتح ملفات للألم والشجن والمعاناة والسر الإنساني، وربما الضوء المنبثق من داخل الذات لتنير الخارج، أو يشعل فيه حرائقه!!

لكن ثمّة إشكالية، وهي وقوع العديد من نماذج كتابة القصة القصيرة جداً، في فخ التساهل والاستهانة بهذه الحاجات الإنسانية للتعبير عن الذات أو الآخر، التي قدّر لها الظهور والتجلي على سطح الحياة الساكن، لتشعل فيه توترها، ومن ثم التعامل مع الأمور ببساطة تنحو نحو سفسطة الأمور بما تسقطه عليها سمات الخفّة والضآلة، والنزول بهذا الفن الوليد إلى حضيض التعبير الأدبي/ المبدع.

يقيناً أنّ ذلك مما يجذّر أزمة/ إشكالية التعامل مع فن القصة القصيرة جداً، سواءً بوصفها «البرشامة» أو «الأيقونة» التي تخفي بداخلها/ خلفها مئات القنابل القابلة للانفجار في أي وقت؛ فقد تعمُد بعض الكتابات إلى تسطيح النص القصصي القصير؛ ليصير نكتة أو طرفة أو طلسماً أو لغزاً من ألعاب التسلية الغامضة غير القابلة للتفسير ولا للتأويل، ولا طرح الرؤى التي يعبّر عنها من خلال لقطة إنسانية أو لحظة مشحونة جداً لدرجة التركيز الشديد والتقطير، والتي هي أشبه بالبنيان الرهيف الذي لو انسحبت إحدى لبناته الصغيرة تداعى ووقع، وفقد مفتاحاً هامّاً من مفاتيح تأويله.

قاص وناقد مصري.

وقد حدَّد أحمد جاسم الحسين مقوّمات القصة القصيرة جداً في كتابه: «القصة القصيرة جداً»(1)، وذلك في أربعة أركان أساسية، وهي: القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف.

أيضاً، ممّا يعوق مسيرة النص القصصي الجديد، جنوح العديد من كُتابه إلى القصيدة الشعرية الخالصة، دونما سبك درامي أو اعتماد أي من عناصر السرد فيها، لتنتقل الإشكالية هنا إلى إشكالية النص المفتوح، ومن ثم الخروج إلى نقاط ضعف، يشوِّه أو يتهم فيها النص المعنون بـ(ق. ق. ج) بانحيازه للقصيدة والدفقة الشعرية، على حساب عنصر السرد الواجب توافره فيه، وتلك هي المعادلة التي يجب على كاتب هذا الفن الجديد تحقيق أطرافها، دونما المساس برهافة ومتانة النص القصصي القصير جداً على حد السواء، الذي بدلاً من أن يُلهب متلقيه بنار التواصل والدفء، فإذا به يحرق كاتبه ويلقي بفكرته وأدواته في مهبّ ريح غاضبة، وهذا ما سنحاول مقاربته من خلال هذه الدراسة التي نقرن فيها بين الحالة الشعرية بأغلب صورها من تعبيرات مجازية أو صور أو تشبيهات، تقترن بشكل ما أو بآخر بالحالة السردية، وتشتبك معها، لإيضاح ربما حالة من حالات المنطقة الشعورية التي ينطلق منها النص القصصي القصير ويتضافر معها أيضاً بدرجة ما أو بأخرى من أجل إنتاج هذه الحالة الشعر/ سردية، حيث تتسم القصة القصيرة جداً عموماً، بحسب «جاسم خلف إلياس» بـ«اللغة الشعرية إيحاءً وتلميحاً وترميزاً وانزياحاً»(2).

3/1 بين الشاعرية والسردية في «غواية الصمت» (3)

في المفتتح لهذه المجموعة من القصص القصيرة جداً المعنونة بـ«غواية الصمت» للقاص المصري وائل وجدي، نجد ذلك العنوان المجازي باحتوائه على مفردة الصمت كحالة، ومفردة الغواية كمصدر للفعل الإنساني، مما يفرض دلالته التي تتخذ من الحالة الشعورية المتوطنة بالنفس من تجذُّر وعزلة وانزياح على عالم بديل، يعزز منه عتبة الإهداء التي اشتملت على إهدائين أحدهما وأولهما تحديداً:

«إلى كوكو.. القط الذي شاركني أحزان ألف عام»، «وإلى التي سكنت خلاياي... وأخرجتني من غواية الصمت، ثم آثرت البعاد»..

حيث يأتي الإهداء متورطاً في تلك الغواية التي خرجت من عباءتها تلك النصوص القصصية القصيرة جداً التي تشكل لحمة هذه المجموعة، فمن هنا يأتي ارتباط جميع لبنات العتبات النصية التي يضعها هنا الكاتب لتؤدي إلى ارتباط عضوي حميم لمكونات المجموعة، ككل واحد يحمل سمة التوحد والانصهار لتقديم بوتقة تنصهر فيها المشاعر لتعبر عنها النصوص بالمزيد من الشاعرية التي تختلط أحيانا بالشعر، ولا تغفل العنصر السرديّ الهامّ وهي المعادلة التي تحرص النصوص على التراوح فيما بينها في تلك النماذج التي سنعرض لها تفصيلاً. والذي نجده تأكيداً، بالتالي، في هذا المفتتح الصريح الشارح، الذي تبدو فيه مهارة التعامل مع اللغة، وبناء النمط السردي الذي يستغلّ اللغة أفضل استغلال لمزج هذه الشعرية بالسردية في محاولات حثيثة لتحقيق هذه المعادلة التي أشرنا إليها في مقدمتنا السابقة، حيث يقول:

«أمتطي صهوة الحرف، يحدّق في وجع الروح، يلملم تلابيب نفسه، ويتوغّل في سراديب الأعماق، يبحث عن دبيب الومضة، ويحلّق في المدى.. يغزل ترانيم الجوى، لعل الجذوة تأخذه إلى الشاطئ المبتغى»(4).

بهذا المفتتح تتضح إلى حد بعيد سمات الكتابة في هذه المجموعة، ولدى «وائل وجدي»، الذي يعمد في كثير من نصوصه المفعمة بمشاعرها الإنسانية إلى استخدام هذه السمة السردية لتحريك الحدث/ الحالة بصيغة المضارع المشهدية التي تجعل

من الصورة الشاعرية كياناً متجسداً، مؤكداً سمة التفاعل مع الظواهر الطبيعية، ومن ثم الخروج من تلك الحالة الممتدة من الصمت، إلى غواية التعامل والتواشج مع تلك الظواهر الخارجية الطبيعية، وهو بالفعل ملمح حسي يجنح إلى الفضاء الشعري أكثر مما يجنح إلى الواقعي، لكنه يلتمسه، غالباً، بهذه المسحة السردية التي تتواتر لتعلو كثيراً في عدد من النصوص، وقد تهبط في بعض الأحوال، لتقترب أو تلتبس بالشعر، لكنها يقيناً لا تتخلى عن وجودها السردي الذي يسمح بوجود بنيان قصصي على أقل تقدير، وهو ما تراهن عليه حالة الكتابة، أو كتابة القصة الحالة التي قطعت شوطاً كبيراً في متن النصوص القصصية القصيرة المعتادة..

في نموذج «بوح السندباد»(5)، نجد سمة النزوع إلى السرد الخبري الذي يعطي نتيجة تخلط بين التمني وإمكانية التحقق، مع استغلال مقتصد للشاعرية التي تأتي في مجمل الحالة، فالسرد يأتي على منوال «سئمت التطواف والبعاد، لم أعد أهفو إلى المغامرة»، ليقطعها الفعل المضارع متكرراً «أبحث عن الراحة والسكينة.. أبحث عن بسمة صادقة..» دلالة على تثبيت الحالة وسط هذا التراجع الزمني الخبري، ثم يعود ليتعامل مع الفعل الماضي في «أوحشني بيتي الصغير، ونباتات أرضي».. لتكون النتيجة التي تتراوح بين التمني والتحقق في قوله، بياناً للسبب لكل ما تقدم: «لعلي أستطيع أن أمسك فأسي»، ثم تتبعها نتيجة أخرى مرتبطة.. «أزرع نبتة جديدة» دلالة على تجدُّد الأمل من رحم هذه الهدأة من السكون/ الصمت التي تولد من داخلها هذه المشاعر الصحيّة، هنا يعطي مجمل الحالة هذا الانطباع الرومانسي الجانح إلى الشعر إجمالاً لا تفصيلاً، جملة لا مفردة.. من خلال الالتفاف حول أزمنة الفعل وتداخلها لتعطي هذه الحالة الشفافة الكاشفة.

في نموذج «شجن»(6) يبدو الحدث طاغياً ومتطوراً، لكن نمطية الانتقال البانورامي للصورة يخلق فضاءً مكتملاً يصنع دائرة مشهدية تنتهي بصورة شاعرية هي انطلاق العصفور من محبسه:

«طفل، يأكل شوكولاتة بفرحة غامرة../ طفل، يقضم كسرة خبز - جاف - يتأوّه من شدة البرد القارس../ طفل، يروي الأرض بدمائه الزكية../ وعصفور، يطير من محبسه، محلقاً في المدى الوسيع».

نلاحظ هنا تدرُّج الحالة السردية/ المشهدية/ المتوالية التي ينتقل بها الكاتب من حالة إلى حالة على محكّ الطفولة، لتلقي الحالة الثانية بظلال المفارقة والتناقض بين طفل وطفل، ثم يأتي التدرُّج الثالث ليقابل كل من الحالتين الأولى والثانية من خلال مشهد القتل لطفل، والطفل هنا غير محدَّد الهوية، لا هو ينتمي للطفل الأول ولا الطفل الثاني دلالة على التعميم والشيوع، والفرق الشاسع في المصير ذاته، الذي يتطور بالحالة التي تغلق الدائرة بانطلاق العصفور كرمز للحرية، وربما كان رمزاً للهروب من هذا الواقع المتناقض ونماذجه المتفاوتة في المعاناة والتنعم على حد السواء، ربما كان هذا ما يضمره النص من خلال تلك الإحالات اللغوية، وشاعرية الختام في هذا النص، والتي يسقطها على الصورة الكلية للنص وبانوراميته، وكاميرا الحواس التي لامست الملامح وحوّلتها إلى مشاعر مضمرة، ليتسع الفضاء السردي هنا للمعنى الشاعري المتمثل نهاية في انطلاق العصفور، وما تمثله من متوالية مشهدية حقيقية اكتملت حلقاتها بهذا الانطلاق الرامز، ويلعب فيها الكاتب هنا دور الشاهد والمصوّر بضمير الغائب الراصد، كأحد الأدوات التي قلّ ظهورها في هذه المجموعة.

3/2 هندسة الشكل القصصي في «عبق النافذة»

تتلاقى إشكالية القصة القصيرة جداً، مع ما يمكن أن نسميه هندسة الشكل القصصي، من خلال المجموعة القصصية «عبق النافذة»(7) للقاص السعودي محمد البشير،

التي تُعدُّ باكورة إنتاجه القصصي؛ فالقاص قسم مجموعته إلى عدة أجزاء تتصل ببعضها انطلاقاً من كون كل باب منها جزء من أجزاء نافذة، قد تمثل الإطلالة على فعاليات الحياة وتناقضها، ومحاولة سبر أغوار أحوالها، فيأتي التعبير بالعنوان كعتبة أولى هامة، تتضافر شكلاً وموضوعاً مع تصميم الغلاف الذي أتى بالنافذة، كأحد المكوّنات الضمنية للصورة غير محددة المعالم، كدلالة على عدم التحدُّد، والدخول في مضمار ضيّق، تفتحه النافذة على مدى واسع يلتهم جُلّ الحياة بالنسبة للسارد أو المسرود عنه من خلال هذه النصوص.. كما تفرض الدلالة اللغوية إلى هذا الجوار، الاشتباك بين معنى النافذة الحرفيّ من ناحية كونها المنفذ، الطالّ على فعاليات الحياة/ المنفث عما يكتنف النفس/ الحجرة من ضيق واختناق، وهي طاقة الضوء التي تنير ظلمة الحجرة/ النفس/ الحياة، وكذا الاشتباك مع الرائحة الكامنة في العبق أو الزخم الذي تثيره جملة الإشكاليات الواقعة في نطاق الحجرة/ النفس/ الحياة؛ فتأتي الكتابة مرتهنة بما ضمَّنه القاص في افتتاحه لنص البداية أو رفع الستار عن فعاليات قَصّه القصير المتصل هندسياً على مستوى التقسيم أو الشكل، والمندرج تحت هذه الفنيّة من فنيّات السرد القصير، ببلاغة التعامل مع دلالة العبارة، حيث يضمن الكاتب عبارة «من ألَّف فقد استهدف» وهو قول بليغ أتى من خلال النص الأول «كتاب» الذي يأتي مع صرير مزلاج نافذته أو القسم الأول بحسب تقسيمه الميكانيكي لعملية القصّ، والذي ربما أكد به أهمية هذه المغامرة الإبداعية التي يعززها هذا الوجود المرجعي التراثي. مع ما يمكن أن يلقي به الصراع بين الأجيال من ظلال على مقدّرات الحياة التي تلعب فيها دوماً لعبة تبادل الأدوار.

ففي نص «مدرسة» يتحرك هذا المعنى من خلال وجود الشخصية التي تدّعي الإبداع وتقتحم عالم الرسم، لتصنع عالمها من لا شيء، متماهية مع شخصية نص «كتاب»، الذي عانق ثيمة التعامل مع عملية التأليف الأدبي، وسرعة الانتشار والذيوع للشخصية، ليتخطى كل من الشخصيتين في النصين، كل ما سبق بالرغم من التأكيد على عدم جدارة كل منها بهذا المنجز، حيث يقول السارد:

«جزمت بعدم نفعه إطلاقاً في هذا المجال. حاولت ثنيه فلم أستطع. لمَّحت وصرَّحت فلم يزدد إلا إصراراً»....

حتى يقول:

«انسحب المحترفون من النادي واحداً تلو الآخر، وأتى آخرون تتلمذوا على يديه، تحوّل النادي إلى مدرسة تحمل اسمه»(8).

ربما حمل هذا النسق من التعامل مع النموذج توجهاً من الكاتب في محاولته مواجهة ما يعتور المجتمع، بتسليطه للضوء الكاشف على مجموعة من النماذج والشخوص تلقى ما لا تستحق، وما ليست جديرة به، وهذا مما يمكن أن يؤصل له الكاتب من خلال هذا المتن الذي يشتغل فيما يشتغل على هذه الثيمة المجتمعية، والتي يأتي تشريحها من خلال هذه اللقطات المكثفة، المختزلة في كثير من الأحيان، مع ما يمكن أن تأتي به مهارة تلخيص الحالة السردية التي يستلزم رصدها وتحليلها المرور بفترة زمنية ما، بالقفز عليها وتجاوزها وتقديمها من خلال مساحة أضيق من مساحة النص القصير جداً.

وهو الملمح ذاته الذي يمكننا تتبعه في حالة نص «البطل» الذي لا يملك مقوّمات البطولة، وتحايله للفوز بالسباق الرياضي، كنسق من أنساق الخداع والتواطؤ التي يشتعل بها المجتمع، فهو -البطل- برغم كل ذلك يعلنها صراحة من خلال رصد الكاتب لهذه الحالة المتكاملة مع الحالات السابقة:

«بعد دقيقة استعدَّ البطل لإجابة الصحفيين في المؤتمر عن بطولاته، ووعد في نهاية اللقاء بإصدار كتاب يتحدث عن سيرته الذاتية»(9).

هنا يكشف النص عن مدى التواطؤ الذي يمارسه المجتمع مع هذه النماذج المضلّلة، لتُضاف هذه السمة أو الميزة التحليلية الراصدة التي تسخر من المجتمع في أكثر أموره غرابة وسذاجة، والتي ربما كشف عنها هذا السلوك الذي واجه به المجتمع صاحب هذا الصوت الذي وصفه:

«حدة صوته تعلو سقف التلوث الصوتي وضوضاء المدن الصناعية....

تدرَّج في بلوغ ما يريد حتى تسنم الهرم. حينها خطب في الجموع بصوته الملوث، واستمعوا له دون أن يضعوا أصابعهم في آذانهم، وصفقوا في الختام، مغفلة أفواههم»(10).

هنا تأتي النهاية؛ لتجسّد عملية الاستسلام المجتمعي الذي اعتاد على القبح كثقافة صنعها التخاذل حتى تمكنت من الذوق العام وطغت عليه، ليصير القبح جمالاً مطلوباً ومعتاداً، وهذه مما يُعدّ من أعلى مستويات السخرية المرتبطة بالمفارقة اللاذعة التي تصنع دوائر من الرفض المغلَّف بالاستسلام والرضوخ، وفي هذا المعنى المضمر أيضاً تبدو بلاغة المفارقة كملمح آخر أشد إيلاماً.

* * *

تبدو حالة الاشتهاء من خلال نص «بالونة» الذي ربما اكتملت له هنا براعة التكثيف على نحو من التقافز لتكسير نمطية الزمن الذي تستغرقه الحالة القصصية، بتخطي حواجزه بالاستعاضة بمونتاج الصورة السريع الخاطف، والذي لا نملك حياله إلا عرض النص كاملاً بكلماته التي لا تتعدى أربعاً وثلاثين كلمة، لا نستطيع فصل أي منها عن هذا المتن المتماسك، الذي ربما يتحقق به جزء كبير من المعادلة النصيّة الصعبة التي يروم فن القصة القصيرة جداً الوصول إلى حساسية التعامل بها، والتمتع بنتائجها المبهرة في تجسيد الحالة في أقرب صورها وأبلغها وأفضلها تعبيراً عن الواقع والمتخيل معاً:

«شاحبة هزيلة تشتكي الضجر. داعبها بشفتيه حتى انتفخت فاستسلمت ليديه. قيدها بخيط رخيص عقده بسبابته فحلّقت جذلى. ملَّها فقطع الخيط لتطير وأنفاسه بين حناياها. فرَّت من غير وجهة. تناوشتها حجارة المارة فخرّت هزيلة ممزقة»(11).

هنا تبدو -جلية- مهارة التعامل مع تقنية القصة القصيرة جداً من حيث التكثيف، واستخدام الأفعال المتوالية، وإسقاط حروف العطف، واللهاث الدائم لتأطير الحالة وتقديمها شاملة رحبة، في هذا الحيّز الضيّق من الكلمات الدالة، التي تتسع على رحابة المعنى.

وهنا أيضاً تتأنسن البالونة، وتتماهى مع المرأة/ الحياة في علاقة بديعة أفرزها النص من خلال عباراته المكثفة الملتبسة مع معاني الحياة والأنسنة، والرقة المصطبغة بها ملامح المرأة ومشاعرها وسلوكها الناعم في أرقّ انعكاسات صوره، من خلال هذه العلاقة البسيطة الدالة مع البالونة، والأفعال التي تعامل بها السارد مع أنسنتها والتي تولدت من ضخ دماء السرد بها لتتشكل أنثى كاملة، يشتهيها حتى الامتلاء، ثم يفقدها بعد ما ملَّها، بإطلاقها في عنان السماء لتلاقي مصيرها بعدما قيّدها بقيده الخانق.

* * *

3/3 بين المشهدية والمفارقة في «مرايا الليل»

تطمح النصوص القصصية القصيرة/ الومضات الحارقة للكاتب الأردني «سمير الشريف»، في مجموعته «مرايا الليل»(12)، إلى إحداث حالة من المفارقة والدهشة النابعة من مواقف الحياة وتداعياتها التي ربما عكستها حالة من الإظلام المنتج لحس السخرية الذي تثيره غالبية النصوص.

والتي تنبع هنا من منطقة معتمة شديدة الشيوع تتعمّق آثارها من خلال مشهد مفتوح على وقائع الحياة، ولكن

بدقائقها وتفاصيلها المروية المريرة، ومن حيث ارتباطها بفنية القصّ عموماً كقصة، وكدفقة خاطفة من دفقات الحياة أو التخييل، وهو الارتباط اللصيق الذي يجعل منها لوحات تعبيرية تعكسها مرآة ليل الكاتب أو ضميره/ ضمير الواقع من حوله، ومنها شعوره المتجذّر بسطوة الليل بمعناه الضمنيّ والدلاليّ على حد السواء، على غالبية تلك التفاصيل التي ربما حدثت -على النقيض- في رابعة النهار..

وبذلك، يكون العنوان هنا دالاً بجمعه بين مادية المرايا التي تعكس حقيقة الأشياء بتعاملها مع منطق الفن، والليل بجمعه في باطنه ومعنييه الظاهري والمكنون إلى تجسيد تلك الحالة الدالة.. ومن خلال بلاغة الاختزال والتكثيف اللتين تعتمد عليهما فنية القصة القصيرة جداً. وذلك من خلال تقسيماته الفنية التي تتجسد فيها مشهدية العلاقة بين الكاتب وكاميرا حواسه اللاقطة، أحد الشواهد المتحركة التي تعكس حالات من التناقض والازدواجية المعيارية بين ما هو راسخ بالنفس متوطن بها، وبين ما هو ظاهر دالّ على أمور أخرى متناقضة، في سلوك الشخوص الذي يتعامل معها من منطق الظهور المخاتل، فيبرز نموذج المقطع:

«لحظة أن وقف أمام الكاميرا ولمع ضوؤها فوق رأسه الأملس، تحدَّث بإسهاب عن أهمية الحفاظ على البيئة، ونسي أن يبتعد قليلاً ليُخرِج من الكادر أكوام الزبالة والموقد المشتعل»(13).

حيث تقع المفارقة الكاشفة بين هذا الوهج الذي من المفترض أن تهبه الكاميرا للمشهد وللشخصية المسلَّط عليها الضوء، وهذه الخلفية التي تشهد على التناقض الحادّ بين ما هو مُراد الإعلان عنه والترويج المزيَّف لفكره، وما تحمله الحقيقة من صورة بشعة مخالفة؛ لتقع السخرية كسمة للحس الانتقادي الذي يغلّف كل العلاقات المرصودة من خلال واقع لا يستطيع مواراة زيفه وتفسخه، والذي يبدو أيضاً من خلال السلوكيات التي تمتدح الغش والظهور بالمظهر المدلس أو غير الحقيقي، كما في:

«قبل أن يتباهى بابنه ويعرض شهادته التي تزدحم بالدرجات العليا التي نالها في المدرسة الخاصة، دخلت زوجه بورقة الإملاء التي لم يتمكَّن ابنها فيها من كتابة اسمه صحيحاً»(14).

كما تبدو سمة التعانق المحبط مع مفردات الواقع المحيط، الذي يتآلف معه الوعي الحسي عكسياً، ويتعايش على نحو ما ينتج علاقات حسية جديدة شديدة الغرابة والطرافة، تلك العلاقة التي تنشأ على خلفية المشهد الذي يسوقه الكاتب في ومضته بصيغة التمني التي تشي بالتحسُّر، في محطة من محطات وقوفه لالتقاط الأنفاس وتحويلها إلى دفقة، بالغة الدقة في التعبير، ومختزلة إلى حد بعيد:

«ليت المدينة أغلقت أبوابها وارتاحت العربات وانقطعت خطوط السير لأظل ألقي في الصباح عليكِ يومياً صباح الخير..»(15).

هنا تختزل كل المفردات التي تضع عائقاً أمام الفرد/ المقطوع وصله، عبر تضاريس حياة لا تدع الفرصة للذات أن تتنفس مشاعرها الطبيعية للتواصل الحميم، وبعد كل هذا الحشد المكثف، للعربات والأبواب وخطوط السير بدلالاتها، تأتي الخاتمة لتعبِّر عن حاجة دفينة/ إحساس، مات على أرضية الصراع اليومي للتناحر والتكالب والسرعة الشديدة التي تلفّ كل شيء فتفرغه من معناه.. وفي هذا إشارة بليغة إلى حالة التجذر التي يعاني منها الفرد، مما تجعله مغترباً عن واقعه الذي يمارس معه وضده لعبة الإقصاء النفسي.

فيما يتحوَّل فعل الاستسلام/ المرادف للخوف إلى فعل إرادي يُجبل عليه الفرد/ المجموع، في نموذج «خوف» الذي يمثل أيضاً حالة من التسلسل في عملية التنازل التي يقوم بها

الضمير الجمعي في النص، من أجل هذا الكلب/ الرمز الذي يلتهم كل شيء من هذه المجموعة التي يحيلها النص على المجتمع أو على الجماعة أو الفئة من الناس الواقعة تحت تأثير خوفها من خلال هذا الجشع الذي تحوّل إلى حقّ مكتسب يلتهم كل ما لديهم:

«.. أصبحت فطائرنا لا تكفيه.. نعود من مدارسنا والجوع ينهشنا..»(16).

ليتجسد هنا الإحساس بلزوم القهر الذي يمثله وجود هذا الكلب/ الرمز المسعور، طاغياً على الاحتياجات الرئيسية التي تمثل عصب الحياة بالنسبة لهذه المجموعة من الأطفال/ الشباب/ أفراد المجتمع، الذين يحيلون السبب والعلة، فيتدهور ذلك الأمر الخطير إلى التساهل الذي يتعامل به الأب/ الكبير مع الموضوع بصفته جالباً لهذا الكلب/ الوحش، أو مؤيداً له ضمنياً ليكون أميراً على البيت بعد أن كان مأموراً بحراسته، وهنا تكمن المفارقة والمقابلة الرمزية اللاذعة:

«همست لوالدي... (ألـ)..

نكس والدي رأسه طويلاً.. رأيتُ دموعاً تجول في مآقيه.. لم يجب و لم أكرر السؤال..»(17).

من خلال هذه النهاية الذكية، يلعب التلميح هنا دوراً كبيراً في إبراز الحالة النفسية السيئة التي تنتاب الوالد/ الكبير في مواجهة هذه الحالة من الخوف والضعف والقهر، بوصفه جذر أحد الأسباب التي أدّت إلى هذا التحوّل/ التدهور في العلاقة بين من يفترض فيه الحماية، لكي يرتد حاملاً خطراً شديداً على هذا الكيان المرتعد بكل لبناته وتفاصيله وشخوصه، ولبيان هذا الأثر البالغ، والذي كمنت براعة التعبير عنه من خلال فطرية الأطفال في التعامل مع نماذج الحياة الشاقّة بما يحويه داخلها من عمق لتجسيد المأساة، التي ربما نبعت من الملهاة.

الهوامش:

1- الدكتور أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997.

2- جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، 2010.

3- وائل وجدي: غواية الصمت، قصص قصيرة جداً، سندباد للنشر والإعلام، 2010.

4- غواية الصمت، ص21.

5- غواية الصمت، ص22.

6- غواية الصمت، ص66.

7- محمد البشير: عبق النافذة، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2008م/ 1429هـ.

8- عبق النافذة، ص13.

9- عبق النافذة، ص14.

10- عبق النافذة، ص16.

11- عبق النافذة، ص31.

12- سمير أحمد الشريف: مرايا الليل، عمان، المؤلف، 2010.

13- مرايا الليل، ص13.

14- مرايا الليل، ص14.

15- مرايا الليل، ص19.

16- مرايا الليل، ص42.

17- مرايا الليل، ص42.

مشكلة الحريّة في البلدان المتخلِّفة من منظور منيف الرزّاز

مجدي ممدوح

منذ البدء يُفصِح منيف الرزّاز عن مفهومه للحريّة، وعن رؤيته التي تربط الحريّة بمصالح الشعب، فمقولة الحريّة كما يراها لا معنى لها عندما نفصلها عن تعالقاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهذا الموقف من الحريّة هو موقف تقدُّمي مبكّر تتبناه في الوقت الراهن أغلب القوى التقدُّمية في الوطن العربي، إنه موقف تقدُّمي مستند إلى الرؤية الاشتراكية في الأساس، هذه الرؤية التي لا تنظر إلى أيّ قضية بمعزل عن مصالح الشعوب. يلجأ الرزّاز منذ البدء إلى ربط الحريّة بالخبز، في ربط جدلي لا يفصل بين الاثنين، ومع أنه يقرر أنَّ أحد طرفي هذه الجدلية يمكن أن يتغلّب على الطرف الآخر في ظرف زماني معيَّن، كطغيان قضية خبز الشعب في المجاعات والظروف الصعبة، إلا أنه ينظر لهما كقضية واحدة ذات حدّين مرتبطتين جدلياً. ويؤكد الرزّاز هذا الربط بالقول: «ولكنّ هذا التفريق بين هذا المطلب وذاك ليس في الواقع أساسياً، وليس صحيحاً على ما يبدو من أنّ بين الهدفين حاجزاً يفصل بينهما، فالحقيقة أنَّ هذين الهدفين على اختلاف مظاهرهما مرتبطان أشدّ الارتباط في العوامل التي تؤثر فيهما، متفاعلان ومنفعلان معاً، بحيث يصعب أن يُقال في أيّ وقت إنَّ مطلب الحريّة متوفّر ولكنّ الخبز مفقود، أو إنّ الخبز مؤمَّن ولكنّ الحريّة مفقودة». (انظر الرزّاز، مشكلة الحريّة في البلدان المتخلّفة، ص6).

وسوف يظلّ الرزّاز وفيّاً لهذه الرؤية في تناوله لمظاهر الحريّة وإشكالياتها في فصول الكتاب كافّة.

ينتقد الرزّاز كافة المفكرين الذين يهملون قضيّة الخبز ويركّزون على الجانب السياسي من مقولة الحريّة، وهذا النقد يشمل فلاسفة الغرب الرأسمالي مثل «جون ستيوارت مل»، وكذلك أقطاب الفكر الاشتراكي مثل «هارولد لاسكي»، ويذكر الرزّاز أنّ «ماركس» في تنظيراته اعتبر أنّ المشكلة الاقتصادية هي أساس مشكلة الإنسان، واعتبر أنّ قضية الحريّة هي مجرد نتيجة للوضع الاقتصادي.

يتحدَّث الرزّاز بشيء من الأسى في مقدّمة كتابه عن الوضع المأساوي الذي تعيشه بلدان آسيا وأفريقيا فيما يتعلّق بالحريات، لقد تمّ خداع الشعوب من قِبل الأنظمة التي تشكلت بعد حروب الاستقلال، وذلك عن طريق إنشاء مؤسسات ديمقراطية شكلية، ومع أنّ هذه المؤسسات توحي بوجود مساحة من الحريّة لدى هذه الشعوب، إلا أنَّ هذه المؤسسات مفرَّغة تماماً من مضمونها، هناك مثلاً برلمانات، ولكنها برلمانات منزوعة الصلاحيات ولا تمثل الشعب ولا تعبّر عن إرادته.

عندما يحاول الرزّاز تحديد مفهوم الحريّة في الفصل الأول، فإنه يطرح إشكالية مهمّة، وهي أنّه لا يمكن تحديد

كاتب أردني.

الحريّة بشكل مطلق وثابت ووضعها ضمن تصوُّر محدَّد ونهائي، لأنّ كل مجتمع له مفهومه وشروطه عن الحريّة، التي تختلف عن المجتمعات الأخرى، فمن الخطأ تحديد مفهوم للحريّة صالح لكل زمان ومكان، فكل زمان وكل مكان له شروطه عن الديمقراطية، فالمجتمع الزراعي يختلف عن المجتمع القبلي.

يقرِّر الرزّاز أنّ الحريّة لها جانب فردي أيضاً لا يمكن إغفاله، وهذا الجانب يتعلّق بالتربية والطبقة والصحة والمرض وغيرها من الفروق الفردية بين الأفراد، وعلينا أيضاً إدراك أنّ الحريّة هي بمثابة المثل الأعلى الذي نسعى إليه ولا نحققه كاملاً، بالإضافة إلى أنّ الحريّة يجب النظر إليها من منظور القيود والإملاءات المفروضة على الفرد، بل إنها تقاس بمقدار الأبواب المفتوحة أمامه، وهذه النقطة نقطة إشكالية، حيث يتطلب من الباحث الاجتماعي أن لا يُخدع بمظاهر التنظيم الصارم في المجتمعات الحديثة ويقرِّر أنها مجتمعات مفرغة من الحريّة. كل هذه الإشكاليات السابقة تبرز أثناء محاولتنا تحديد مفهوم الحريّة، كما يصرِّح الرزّاز. مفهوم الحريّة عند الرزّاز إذن مرتبط بالمجتمع، حيث إننا لا نستطيع الادعاء أنّ القوانين التي تسود مجتمع ما هي قيد على الحريّة، بل إنه يتوجب علينا الانتباه إلى أنها جزء من حريّة الإنسان المتمدّن، وقد يُخدع بعضهم ويعتبرها نقيضاً للحريّة. بسبب هذه الإشكاليات السابقة، فإنَّ الرزّاز يقول إنَّ قطباً فلسفياً مهماً، ومُنظّراً كبيراً في قضية الحريّة؛ هو «جون ستيوارت مل»، قد أحجم عن تعريف الحريّة وتحديدها بشكل جامع مانع.

الرزّاز يحاول إيجاد مفهوم للحريّة يوفّق بين الداعين إلى إلغاء القيود بشكل مطلق، وبين الداعين إلى الانخراط الكامل بالدولة (كما يدعو هيجل)، وهو يفضّل المعنى الديناميكي للحريّة بوصفها نضالاً مستمراً لا يتوقف عند زمن أو حدّ، ولكنها بالطبع تبقى متمظهرة من خلال ثلاثة مظاهر هي: الحريّة السياسية، الحريّة الاقتصادية، والحريّة الاجتماعية والشخصية. وإذا أردنا أن نفهم ونرصد الحريّة في مجتمع ما، فعلينا رصدها من خلال هذه المظاهر الثلاثة.

في الفصل الثالث من الكتاب يثير الرزّاز إشكالية العلاقة بين الحريّة والقومية، ويقرِّر أنّ تعاملنا نحن شعوب الشرق جاء مختلفاً عن الشروط التي تبلور مفهوم الحريّة فيها في الغرب، تكمن خصوصيتنا نحن شعوب الشرق في أنّ مفهوم الحريّة عندنا تبلور من خلال الصراع مع الاستعمار، في حين أنّ الحريّة في الغرب الرأسمالي تحدَّدت من خلال الصراع الطبقي، وقد حقّق المجتمع البرجوازي الجديد في الغرب كل معاني الحريّة السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال صراعه الطبقي مع الإقطاع المتحالف مع الكنيسة. كما إنّ صراعنا نحن شعوب الشرق ضد الاستعمار جاء مختلفاً عن صراع شعوب أميركا اللاتينية ضد الاستعمار، فنحن كنا نصارع مستعمِر من ثقافة مختلفة وعرق مختلف وحضارة مختلفة ودين مختلف، بينما كان صراع اللاتينيين ضد مستعمِر من نفس الحضارة والعرق والثقافة والدين.

اذن، شروط الحريّة عندنا مختلفة جذرياً عن شروطها في الغرب، ويلخِّص الرزّاز هذه القضية بالقول: «فإذا كان الصراع الطبقي في أوروبا مفتاح كل تطوُّر فيها خلال القرون الأخيرة، فالصراع القومي مع الاستعمار كان مفتاح كل تقدُّم في بلدان الشرق المتخلّف، كان تحرُّر الطبقة البرجوازية في أوروبا من قيود المجتمع الإقطاعي يحتّم تحقيق الحريّة، وكان التحرُّر القومي جزء من هذه الثورة الطبقية، بينما كان تحرير المجتمع الشرقي تحت نير الاستعمار يحتّم تحقيق الحريّة القومية للمجتمع، ومن خلال هذا التحرر لا بدّ أن تولد معاني الحريّة الجديدة». (انظر الرزّاز ص، 32).

وهنا يقدّم الرزّاز رؤية معمَّقة لإشكالية الحريّة في الوطن العربي، فالتجارب الغربية سواء كانت في الغرب الرأسمالي،

أو اللاتيني، أو الشرقي، هي تجارب تختلف في حيثياتها وشروطها التاريخية، ومن الخطر أن نستورد هذه النماذج دون مراعاة للخصائص والفروقات الجوهرية.

يعالج الرزّاز الحريّة السياسية، والتي تعتبر أساس الحريات قاطبة في المجتمع الغربي «وهي أول الحريات في الترتيب الزمني هدفاً ونضالاً وتحقيقاً، ثم هي أولها في ترتيب الأهمية، لأنها هي التي تنظم العلاقة بين الفرد والدولة». (الرزّاز، ص 44). ويلخّص الرزّاز مفهوم الحريّة السياسية بأنها تنظيم للعلاقة بين الفرد والدولة، وهذا التنظيم تبلور لاحقاً واتخذ مسمّى الديمقراطية.

يعتقد الرزّاز أنه لا ضير من استيراد الديمقراطية من الغرب، لأنّ تجربته إنسانية وتنتمي للتراث الإنساني كله، وعلينا أن نأخذها بالشكل الذي يتناسب مع طبيعة مجتمعاتنا.

الأساس الأول للحريّة السياسية هو حريّة الرأي والتعبير، وعلينا أن ننتبه أنّ حريّة تكوين الرأي تجاه القضايا لا تكفي وحدها، بل علينا أن نربطها بحريّة التعبير عن هذا الرأي، والتخلّص من كل القيود التي تفرضها الدولة لخنق هذا التعبير، والتعبير إنما يكون بالخطابة والصحافة والإذاعة والتلفزيون، ولا قيمة لوجود برلمان، إذا لم يقترن ذلك بضمان حريّة التعبير، بغياب حريّة التعبير يتحول البرلمان إلى صوت واحد لا تمايز فيه، وعادة ما تتذرّع الدولة بأنها تحارب الأفكار الخطرة والهدامة، ثم تتحول بعد ذلك إلى كبت كل رأي مخالف.

هناك فرق بين كبت حريّة التعبير وتنظيم حريّة التعبير، التنظيم في الصحافة مثلاً يعني منع البذاءة والاستغلال والرشوة والاحتكار والخيانة، بينما يعني الكبت منع نقل الخبر الصادق والتعليق.

الأساس الثاني من الحريّة السياسية هو حريّة التكتل والتجمُّع، وهو الذي يخرج حريّة التعبير من الحيّز الفردي إلى الحيّز الاجتماعي العام. التكتلات تغني الأمة بآراء جديدة وإمكانيات جديدة، وأعمال جديدة. والأشكال الشائعة للتكتل هي الأحزاب والنقابات، وعندما تصبح الدولة دكتاتورية فإنها تمنع تشكيل الأحزاب وتحدّ من نشاط النقابات أو تمنع تشكّلها، أو أنها تفرض على الشعب حزباً واحداً وتنظيماً واحداً، يصبح النمط السياسي السائد هو الحزب الواحد والحاكم الأوحد.

إنّ تعدُّد الأحزاب هو المُعبِّر الوحيد عن الديمقراطية، وليس صحيحاً القول إنَّ تعدُّد الأحزاب هو تكريس للطبقية في المجتمع، فإننا قد نشاهد اتجاهات سياسية متنوعة داخل الطبقة نفسها، وخير مثال نسوقه هو البروليتاريا الروسية، حيث تشكل داخله تيارات مختلفة داخل الحزب الشيوعي، كان هناك تيار تروتسكي وستالين ولينين وخروتشوف، وكان لكل تيار توجُّه مختلف عن الآخر، إذن التعددية الحزبية ليست هي السبب في تأجيج الصراع الطبقي كما يدَّعي البعض. إنّ وجود الأحزاب وطبيعتها هو الذي يعطي الضمانات لحريّة الشعب، وإنّ سوء أداء هذه الأحزاب لا يشكل مبرراً لإلغائها.

التكتل النقابي حق من حقوق المنتجين، وحريّة هذا التكتل واستقلاله مسألة أساسية، علاوة على ذلك فإنّ التكتل النقابي (والتكتل الحزبي) يجب أن يتمتع هو الآخر بالديمقراطية.

البرلمان وجه من أوجه الحريّة السياسية، وهو ضروري لبناء حياة ديمقراطية، ولكنه ليس كافياً بمعزل عن الجوانب الأخرى للديمقراطية، كحريّة الرأي والتعبير، فهناك برلمانات تشكلها الحكومات الدكتاتورية لتخدع بها الشعب، والأصل في البرلمان أن يمثل الشعب تمثيلاً حقيقياً، لأنه ليس بمستطاع كل أفراد المجتمع أن يمارسوا السياسة، ولذلك فهم يوكلون من ينوب عنهم.

علينا أن لا نغفل مسألة مهمّة، إنّ الحكم الديمقراطي النيابي ليس حكم كل الشعب، ولكنه حكم أكثرية الشعب، مع ضمان حريّة الرأي والتعبير للأقلية الباقية غير الحاكمة، والطريقة المثلى لتشكيل هذه البرلمانات إنما تكون بالانتخابات، وهو حق لكل مواطن بعيداً عن كل أشكال التأثير والضغط والابتزاز.

والرزّاز يحذّر من طغيان الأكثرية داخل النظام الديمقراطي، فالأقلية غير المشتركة بالحكم ستخضع لا محالة لقوانين وأنظمة الأكثرية، وهذا ربما يؤدي إلى نوع من دكتاتورية الأكثرية، وسط غياب حريّة الرأي والتعبير، وهذا يقود لاحقاً إلى الثورات، والضمانة المناسبة لعدم هيمنة الأكثرية الحاكمة تكون بتوزيع السلطات بين التنفيذية والتشريعية والقضائية، أو ما يُعرف بالفصل بين السلطات، وهذا هو الطريق الوحيد للحدّ من تغوّل السلطة التنفيذية الحاكمة.

سيعاود ربط الحريّة بالثروة والموارد الاقتصادية للشعوب، وهو بالطبع معني بشعوب العالم الثالث، وبالشعب العربي بشكل خاص، وكما هو ديدنه في كل القضايا التي يتناولها، فإنّ الرزّاز لا يتبنى الأفكار المستوردة حول هذه القضية، سواء الأفكار الواردة من تجارب الشعوب الأوروبية التي عانت من استغلال الرأسمالية لها وفق التركيب الطبقي للمجتمع الرأسمالي، أو التجارب الشيوعية في روسيا وشرق أوروبا، فنحن لدينا وضع فريد فيما يتعلق بالاستلاب الاقتصادي، فلقد كنا مصدر تمويل لعجلة الرأسمالية الاستعمارية التي لا تعرف حدوداً للاستغلال، لقد استغلت الرأسمالية الغربية عمل العامل في الغرب واستطاعت أن تُحدث مراكمة مستمرّة لرأس المال، وإذا استخدمنا التعبير الماركسي فإنها سرقت فائض القيمة الذي ينتجه العامل لتبني صرحها الرأسمالي، ولكن هذا برأي الرزّاز لم يكن كافياً لديمومة الرأسمالية، مما حدا بالرأسمالية، وفي سياق بحثها عن حلول لازمتها، إلى خلق الظاهرة الاستعمارية، والتي كنا نحن ضحاياها.

لقد عانى المجتمع العربي من السلب والنهب الاستعماري، وأصبحت موارده الطبيعية تشكل أحد موارد دول الاستعمار الرأسمالي. ويلفت الرزّاز النظر أيضاً إلى أنّ الولايات المتحدة لم تكن بحاجة إلى الدخول في لعبة الاستعمار لحلّ أزماتها، لأنّ القارة الأميركية التي قامت عليها هذه الدولة كانت ما تزال قارة عذراء مليئة بالموارد غير المكتشفة، بينما كانت أوروبا الشائخة قد استنفدت مواردها وتحوّلت لسرقة موارد الشعوب الأخرى، هذا التفريق ضروري لمقاربة الجانب الاقتصادي من الحريّة، وهو تفريق جوهري.

في عصرنا الراهن لم يتبقَّ سوى نوع واحد من الاستغلال، وهو استغلال عمل الشعب، وذلك بعد انتهاء زمن الاكتشافات الهائلة للثروات الطبيعية، وبعد انتهاء الظاهرة الاستعمارية، وهكذا فإنّ الإقطاع والرأسمالية لا يمكنهما أن يقدّما أيّ فضاء للحريّة. ويبادر الرزّاز إلى تقديم نموذجه الاقتصادي المقترح، وهو بالطبع نموذج اشتراكي يندمج فيه الاقتصاد مع الجوانب الأخرى للإنسان، والهدف دائماً هو تحرير الإنسان، وتحرير الجماهير من استعباد الطبقات المستغِلّة، وهي تهدف إلى وضع وسائل الإنتاج في يد الجماهير، وفي خدمة الجماهير. بعد ذلك ينتقل الرزّاز خطوة مهمة حين يقرر بأنه يجب أن يكون هناك مؤسسات تكفل سيطرة الشعب على وسائل الإنتاج، ومن الممكن أن تكون هذه المؤسسات هي الحكومة نفسها، أو تكون مؤسسات صغيرة مثل النقابات والبلديات والجمعيات، هذه المؤسسات يشترط فيها أن تكون شعبية وتتضمن مسؤولية اجتماعية، وينتقد الرزّاز امتلاك الدولة الدكتاتورية لوسائل الإنتاج، لأنه لا يؤدي إلا إلى مزيد من الاستعباد للشعب، وهذا تحذير لعدم الوقوع في فخ نقل السلطة الاستعبادية من طبقة رأسمالية مستغِلّة ووضعها في يد دولة متسلّطة.

يورد الرزّاز الأهداف الرئيسة لهذه المؤسسات المقترحة، وهي:

- زيادة إمكانيات الاختيار بتوسيع المجال الحيوي للإنتاج.

- تطوير الاقتصاد، وبالتالي المجتمع كله، بحيث يخرج من المجتمع التقليدي إلى نطاق المجتمع المتطوّر الراقي.

- إحلال علاقات اجتماعية جديدة محلّ العلاقات السائدة القائمة على الاستغلال.

- تحقيق تكافؤ الفرص أمام الجميع، بحيث يستفيد المواطن من كامل إمكانياته، بغضّ النظر عن انتمائه الطبقي.

- رفع مستوى الإنتاج والاستهلاك للخروج من حالة الفقر إلى السعة.

- إذكاء روح المسؤولية في نفوس المواطنين والاستعداد للمشاركة والتضحية.

في الفصل الخامس ينتقل الرزّاز للحديث عن البُعد الاجتماعي للحريّة، وهو بُعد مهمّ يتمظهر من خلال طغيان المجتمع وطغيان الرأي العام بما يتحكم به من عادات وتقاليد، من قواعد خلقية متجمّدة، من استغلال ديني، من زعامات طائفية واقتصادية. (انظر الرزّاز، ص 92).

يُقرّ الرزّاز بأنّ هناك صعوبة بالغة في دراسة هذا الجانب من الطغيان السالب للحريّة، لقد كانت دراسة حالتَيّ الطغيان السياسي والاقتصادي أسهل، لأنها تعتمد على أنظمة وقوانين محدَّدة ومعروفة المعالم. في حين أنّ الطغيان الاجتماعي يكون متقنعاً ومستتراً، مما يضيف على الباحث أعباء إضافية في رصدها وتحليلها.

من المعروف أنّ كل مجتمع مستقر يحاول على الدوام إعادة إنتاج نفسه عبر تكريس السائد والمألوف وتأبيده، إذا كان ذلك مستطاعاً، وكذلك تكريس علاقات القوى القائمة. ومع أنَّ المنظومة الاجتماعية السائدة تخدم المجتمع من حيث التنظيم والاستقرار، إلا أنها بتقادم الأزمان تصبح عصيّة على التغيير ومقاومة له، كما أنها تصبح قيداً على حريات الأفراد والمجموعات لا تقلّ وحشية عن الاستعباد الاقتصادي والسياسي، ويقرّر الرزّاز بأنه لم يتمّ بعد التوصُّل إلى معادلة تحفظ حقوق المجتمع في الاستقرار والديمومة والوجود، وفي الوقت نفسه تضمن حق الأفراد والمجاميع التي تسعى إلى تغيير هذا المجتمع وتحقيق حالات جديدة من التقدُّم، وهذه تُعدّ وجهة نظر علمية وناضجة لمقاربة ظاهرة الاستعباد الاجتماعي، وهي ظاهرة مركَّبة، ولا ينبغي لنا أن نقف دائماً موقفاً داعماً لكلّ الحركات التي تريد تغيير بنى المجتمع الراسخة، فالرجّات الاجتماعية العنيفة لها آثارها السلبية على وجود المجتمع وهويته، وقد سبق للرزّاز أن نوَّه في سياق حديثه عن إشكالية مفهوم الحريّة، في مقدمة الكتاب إلى أنّ المجتمعات الحديثة وقوانينها الصارمة لا يمكن وصفها بأنها سالبة للحريّة، لأنها هي التي تتيح للفرد أن يمارس وجوده الحُرّ داخلها، وهو بالطبع ينطبق مع جدل الحريّة والضرورة، والذي لا ينبغي إغفاله في سياق الحديث عن الحريّة.

من جهة أخرى، يرى الرزّاز أنّ المجتمع المتطوّر الحُرّ عليه أن يغضّ الطرف عن كثير من مخالفات العُرف والعادة، ما دامت المخالفة لا تمسّ أسس المجتمع، وما دامت مقصورة الأثر على صاحبها فقط، وغير معتدية على حريات الأفراد الآخرين. (انظر الرزّاز، ص 100).

يستبعد الرزّاز أن تلجأ المجتمعات الحديثة إلى أساليب بدائية لقمع حركات التغيير والحركات الفكرية الجديدة في المجتمع، بل إنّ الحكومات باتت تلجأ إلى أساليب أكثر مكراً، حيث تلجأ إلى توظيف الإعلام ووسائله الجبارة، لتحقيق النتائج التي تصبو إليها، بل إنها قد توظف آليات علم الاجتماع للسيطرة على المجتمع، وهذا ما شاهدناه يحدث في كافة المجتمعات الإقطاعية والرأسمالية والاشتراكية، وهي

أساليب معتمدة ومعروفة لتأبيد الأوضاع السائدة، وتأبيد علاقات القوى لصالح الشرائح المهيمنة.

في الفصل السادس يبحث الرزّاز في ضمانات الحريّة، فالحريّة بحاجة إلى ضمانة لكي نحافظ عليها ونوسّعها، وهذه الضمانة هي وجود قوة ووجود إرادة للحريّة من قِبَل الإنسان، فالقوانين والدساتير لا تعني شيئاً دون هذه الإرادة، وهذه الإرادة يجب أن تتجسَّد في مؤسسات اجتماعية فاعلة، قد تتخذ شكل أحزاب أو نقابات أو جبهات شعبية.

ولضمان الحفاظ على هذه الحريّة يجب أن يتم الاتفاق على مبادئ أساسية لحقوق الإنسان، ينص عليها الدستور، وهي حق التفكير والتعبير والتكتل وحرمة المسكن، وحريّة اختيار العمل، والحريّة القضائية التي تكفل عدم اتخاذ إجراءات بحق المواطن إلا وفق القانون، ويجب أن يراعى تقديس هذه الحريات في الدستور، وأن يكون إعلان الأحكام العُرفية بضوابط دستورية.

إنّ الفصل بين السلطات هو ضمانة ممتازة لديمومة الحريّة ومكاسب الحريّة، والضمانة الكبرى للحريّة هي الحكم الديمقراطي، المتضمّن برلمان منتخب وممثل للشعب تمثيلاً حقيقياً، ثم توزيع السلطة بين المجالس المحلية، مثل مجالس الولايات ومجالس البلديات ومجالس القرى، والهدف دائماً هو توزيع الصلاحيات لمنع الدكتاتورية في الحكم.

كل ما سبق في الحديث عن الحريّة هو نتاج غربي، وكان وليد نضالات وحروب وصراع مرير حصل في الغرب، وعلى كل شعب أن يستفيد من هذا النتاج، وعلينا دائماً أن نربط الحريّة السياسية بالحريّة الاقتصادية فيما يخصّ مجتمعاتنا الأسيوية والأفريقية، الحريّة الرأسمالية كانت تشكو من عيب أساسي، صحيح أنّ كل شيء أصبح متاحاً للجميع بلا أيّ تفرقة أو عوائق؛ التعليم، والعلاج والحق في الترشُّح للمناصب وغيرها، ولكنّها من الناحية العملية كانت غير متاحة إلا لمن يستطيع دفع تكلفة هذه الامتيازات. وهكذا تحوّلت مفردات الحريّة إلى سلعة لا يطالها إلا القادر على الدفع. بالطبع شهدنا تغيراً في النصف الثاني من القرن العشرين، بسبب نضال الطبقات الكادحة، وهو تغيُّر غير جذري، فما زالت مقوّمات الحريّة غير متاحة بالكامل إلا للقادرين على الدّفع، وسوف تبقى الحريّة في حالة مدّ وجزر بين المستغِلين والمستغَلين.

في العالم الشيوعي، نجد أنّ وضع الحريات بات أسوأ من العالم الرأسمالي، ومع أنّ الشعب الروسي كان قد ثار على طغيان القيصر، إلا أنّ وضع الحريات تحوَّل في زمن ستالين إلى وضع كارثي، حيث تحوَّل إلى حكم فردي مطلق، وتحوَّل الحكم إلى طغيان سياسي واقتصادي واجتماعي وثقافي ألغى كل مظاهر الحريّة.

ومع انتشار الأفكار الاشتراكية في أوروبا، حصل تعارض كبير بين مفهوم الحريّة البرجوازي والمفهوم الاشتراكي، أدّى تالياً إلى قيام الثورات، والتي أهمها ثورات 1848، 1871، 1905 في روسيا وفشلها، ثم نجاح ثورة 1917.

تطوَّر في الغرب نظام هجين قائم على ما يسمى دولة الرفاه، وهو نظام رأسمالي ممزوج بنظام اشتراكي يمنح حقوق الرعاية الاجتماعية للأفراد، حدث هذا في الدول التي حققت ازدهاراً اقتصادياً، وما زالت آثار دولة الرفاه باقية حتى اليوم، وهذه المطالب تحققت بفضل تضحيات الطبقات العاملة وثوراتها، حيث ارتأت الرأسمالية أن تخفّف من حدّة الصراع وإعطاء الطبقات الفقيرة بعض الامتيازات حتى لا تتحقق نبوءة ماركس حول حتميّة الصراع.

أما في الدول التي كانت تعاني من تعثر اقتصادي وعجز، فقد تمّ سحق كل مطالب الكادحين وأقيمت دكتاتوريات؛ كما حصل في إيطاليا وألمانيا وإسبانيا والبرتغال وبولونيا والمجر، وأغلب دول أوروبا الشرقية.

التجربة في آسيا وأفريقيا مختلفة عن الغرب الرأسمالي والشرق الاشتراكي، في هاتين التجربتين (الرأسمالية والشيوعية) كان التحرُّر ذا شكل طبقي ضد المستغلِين، وحصل هناك خطأ منهجي في نقل مفهوم التحرُّر من الغرب إلى دول آسيا وأفريقيا، فالصراع عندنا صراع مختلف، إنه صراع ضد الاستعمار، وليس صراعاً طبقياً، الصراع الطبقي لم يكن صراعاً حقيقياً، ولم يكن قد نبلور بعد، لأنّ الطبقات نفسها لم تكن قد تشكلت، بمعنى أنه لم يكن هناك طبقة رأسمالية واضحة المعالم، ولا توجد حتى طبقة عمال محدّدة، لأنّ الفرز الطبقي هو نتاج تطور صناعي رأسمالي طويل، لم يتحقق في بلداننا، ولقد كان الشكل الوحيد من النضال هو النضال ضد المستعمِر، وبعد نيل الاستقلال تحوّلت الحكومات الوليدة إلى دكتاتوريات بعد فترة قصيرة من محاولات تطبيق فاشلة للنموذج الديمقراطي الغربي الرأسمالي.

تجربة آسيا وأفريقيا مع الاستعمار الرأسمالي الغربي جعلتها تلجأ إلى الخيار الاشتراكي، حيث تبنَّت الكثير من الحركات الثورية في هذه المنطقة النموذج الثوري البلشفي القائم على ثورة العمال أو الفلاحين أو المهمّشين، وليس النموذج الثوري الفرنسي الذي قادته البرجوازية الوطنية في الغرب. لقد شاهدنا النماذج الاشتراكية في الجزائر والعراق وسوريا ومصر.

القوى القومية التي ناضلت من أجل الحريّة في آسيا وأفريقيا تختلف عن الثورة البرجوازية الرأسمالية، وتختلف أيضاً عن النموذج البلشفي. في آسيا وأفريقيا لم تكن هناك طبقة بعينها هي التي صنعت الثورات، بل كان هناك جماهير ضمّت كل فئات الشعب.

ما هي أسباب الأزمة؟ (أزمة الحريّة)، ولماذا فقدت الدول المتحررة نظامها الديمقراطي بعد فترة وجيزة من تشكُّله عقب الاستقلال، ولماذا توالت الانقلابات واحداً تلو الآخر على هذه الأنظمة الديمقراطية الوليدة، كما شاهدنا في أندونيسيا وفيتنام وبورما والباكستان، وغانا وتوغو والعراق ومصر، و... و...

السبب في ذلك هو استئثار النُخب الحاكمة الجديدة، التي جاءت بعد حروب التحرير، بكل مغانم وثروات البلاد التي تحقّقت بعد الاستقلال، لقد حقّقت الطبقة الحاكمة ثراءً فاحشاً، وظهرت فجوة هائلة بين الشعب والنُخب الحاكمة، كان هناك حريّة سياسية شكلية، كانت هناك برلمانات منتخبة في وقت مبكر، ولكن الحريات لم ترتبط بالحريّة الاقتصادية ونيل مطالب الاستقلال من قبل الشعب، هذا هو الرزّاز، لا يفصل الحريّة السياسية عن الاقتصادية أبداً.

من جهة أخرى، فإنّ الاستعمار، وإن انسحب بجيوشه، إلا أنه خلق له ما يسمى «الكومبرادور»، وهم أعوان وحلفاء الرأسمالية داخل الكيانات المستقلة حديثاً، وكانت هذه الكومبرادورات مرتبطة بالطبقة الحاكمة أيضاً، واستمرّ الاستغلال والنهب الاستعماري، حتى بعد الاستقلال، مما حدَّ من الحريّة الاقتصادية للشعب، وأدى إلى تفاقم الفجوة. وقد ظلّت القوى الشعبية تناضل من أجل تخليص بلدانها من الهيمنة الاستعمارية التي استمرّت بعد رحيل الاستعمار، الهيمنة على البنوك والتجارة والزراعة والصناعة وطرق المواصلات، وهذا أدى إلى خلق تحالفات مصلحة بين الغرب الاستعماري والحكومات الحليفة المحلية ضد هذه الحركات الشعبية.

كان هناك دول لم تُعانِ تجربة الاستعمار مثل أفغانستان واليمن، ولم تعش تجربة الحريّة كما عاشتها الدول التي ناضلت ضد الاستعمار، وظلّت هذه الدول تعيش في قوقعة القرون الوسطى، ولم يطرق بابها أحد إلا في فترة متأخرة من القرن العشرين، حيث إنّ منطق العصر الحديث وتطوُّر نظم الاتصالات جعل الانعزال عن العالم ترفاً غير متاح

في عصرنا، وقد ساعد ازدياد الوعي والعلم في اليمن على الكشف عن رجعية وتخلُّف النظام الإمامي هناك، والذي ظلّ يعمل عكس اتجاه التاريخ، ولكنّ ذلك لم يطل كثيراً.

قامت في بعض أقطار آسيا وإفريقيا أنظمة دكتاتورية بدعوى القضاء على الخطر الشيوعي، وقامت في بعضها دكتاتوريات بدعوى القضاء على النفوذ الاستعماري، وربما قامت بعض الدكتاتوريات لهدف مزدوج هو القضاء على الاثنين معاً، ولكنّ النتيجة الوحيدة التي ترتبت على ذلك هي القضاء على الحريّة لا غير.

حصل هناك خلل كبير في مسيرة التحديث والتنمية في الدول المتخلّفة عقب رحيل الاستعمار، فمن المعروف أنّ أقطار أوروبا احتاجت إلى عشرات السنين، أو مئات السنين، لتحقيق الثورة الصناعية، أما في منطقتنا، فقد كان هناك توجُّه لإنجاز هذه الثورة في بضع سنين، وحصلت اختلالات أدَّت إلى إثراء بعض الشرائح على حساب الشعب وبؤس الشعب.

لقد تحققت الرأسمالية في بلادنا، ولكنها جاءت مشوَّهة، وواجهت منافسة غير متكافئة من قبل الرأسماليات الغربية، وأدى هذا التنافس إلى لجوء بعض دول العالم الثالث إلى إجراءات حماية لدعم رأسماليتها المتعثرة، وهذا بالطبع يتنافى مع مبدأ التجارة الحرة. إخفاقات الرأسمالية في الدول المتخلّفة أدى إلى تفجُّر الثورات.

شاهدنا بعض الأقطار وقد تمّ فرض الوجود الشيوعي، وقامت دكتاتوريات شيوعية في دول فيتنام الشمالية وكوريا الشمالية وتحالفت مع المعسكر الشيوعي، وشاهدنا أقطار استطاع الغرب أن يقيم فيها دكتاتوريات عسكرية موالية له، كما حصل في فيتنام الجنوبية وكوريا الجنوبية، ولكنّ ذلك أدى إلى استمرار أزمة الحريّة، لأنّ سبب أزمة الحريّة هو التخلّف.

نَظَّر بعضهم، ومن بينهم روستوف في كتابه (مراحل النمو الاقتصادي لصلاح الأنظمة الدكتاتورية)، وادعى أنّ الأنظمة المركزية شديدة التسلط هي القادرة وحدها على القيام بأعباء التنمية والتقدُّم، وادعى روستوف أيضاً أنّ التنمية ستُسهم لاحقاً في ترسيخ الحريّة. يرى الرزّاز أنّ حُكماً كهذا يمكن أن يكون مفيداً بشرط أن يكون انتقالياً مؤقتاً، وبشرط أن لا يتمّ التنظير لهذا الشكل من الحكم وفلسفته، وتبرير نهجه الدكتاتوري (من الملفت أنّ ميشيل عفلق قد صرَّح أنّ الدكتاتوريات التي تتشكل بعد الثورات والانقلابات كانت مُضِرَّة بالدول، وقال إنّ التنظير بهذا الخصوص كان خاطئاً) (التأكيد من كاتب هذه القراءة).

هناك تناقض في تشكُّل النظام الدكتاتوري يُشخّصه الرزّاز، وهو أنّ هذا النظام عندما يحقق التقدُّم في جوانب الحياة المختلفة الاقتصادية والاجتماعية، فإنّ هناك جوانب أخرى ستتقدَّم في المجتمع أيضاً ولا يستطيع النظام منعها، وبهذا فإنّ المجتمع في مرحلة ما سيتجاوز النظام، إن عاجلاً أو آجلاً، كما شاهدنا بكلّ وضوح في روسيا.

برزت هناك مشكلة في الدول التي خاضت حروب الاستقلال، حيث إنّ الحركات النضالية الشعبية التي شاركت في حروب الاستقلال جنباً إلى جنب مع من أصبحوا في السلطة لاحقاً، وجدَت نفسها بعد الاستقلال عُرضة للقمع من قِبل الأنظمة الرجعية، وعُرضة للتصفية والتذويب.

الطريق إلى الحريّة طريق صعب وشائك، كما يقرِّر الرزّاز، لقد ظلّت شعوب آسيا وأفريقيا تعتقد أنّ التخلص من الاستعمار هو الطريق الأكيد نحو الحريّة الناجزة، ثم تبيَّن لاحقاً أنّ زوال الاستعمار لم يكن إلا خطوة بسيطة في طريق الحريّة، ولم يكن حلاً لمشكلة الاستبداد.

لقد خرجت البلدان المستقلة حديثاً بنظامٍ سياسيٍّ حديث

ونظام اقتصاديٌّ خليط بين البدائي والرأسمالي، ونظام اجتماعي تقليدي، وهذا أدى إلى بروز تناقضات حادّة بسبب هذا الخليط غير المتناغم. في الغرب كان التطور الاقتصادي الرأسمالي هو السبّاق، بينما كان التطور السياسي بطابعه القومي هو السبّاق عندنا، وهذا هو السبب الرئيس لانهيار النظام الديمقراطي في بلادنا، وعلينا التنبيه أنّ الرزّاز لا يفصل الحريّة السياسية عن الحريّة الاقتصادية.

بالطبع، شاهدنا بعض أوجه التحقُّق في قضية الحريّة، ولكنّ ذلك كان تجزيئياً، والحريّة لا يمكن تجزئتها، فالمطلوب دائماً هو حريّة كاملة من كل الوجوه.

يُبرز الرزّاز الدور الأساس الذي تضطلع به المؤسسات في إنجاز الحريّة، فالحريّة لا يمكن أن تتحقق الا عن طريق المؤسسات مثل المجالس المحلية، البلدية والقروية. ومجالس الأمة، والأحزاب والنقابات، ويجب أن يكون التعبير عن الحريّة وممارستها من خلال هذه المؤسسات، بشرط أن تكون هذه المؤسسات ذات طابع ديمقراطي، وأن لا تكون أداة بيد السلطة الحاكمة، وأن تكون هذه المؤسسات متاحة للجميع، وأن لا تكون نخبوية.

إنّ الأحزاب هي الشكل المناسب للتعبير عن الحياة الديمقراطية، بالرغم من كل ما يُشاع من سلبيات بشأنها، هناك ادعاءات من قبل بعضهم أنّ الأحزاب ستؤدّي إلى فرز وصراع طبقي، بدعوى أنّ التكتل الحزبي سيكون وِفق اعتبار طبقي، ولقد بينّا أنّ هذا الادعاء باطل، ونحن نرى بوضوح أنّ الهدف من تغييب الحياة الحزبية هو لتكريس الدكتاتورية تحت شعارات زائفة، مثل شعارات أنّ الشعب هو الحزب، وأنّ الحاكم هو الشعب، وغير ذلك من الشعارات المفرَّغة من المعنى والتي تخفي وراءها الدكتاتورية.

حريّة الصحافة هي ركن أساس من أركان الحريّة، وهي قائمة على مبدأ حريّة التعبير عن الرأي، حريّة الكلمة والأفكار، وهي لا تعني مطلقاً حريّة امتلاك الصحف، كما روَّج منظّرو الصحافة الرأسمالية.

إنّ الحفاظ على حريّة الصحافة تقتضي تحرير الصحافة من طغيان رأس المال واحتكاره للرأي، كما أنّ سيادة القانون يجب أن تكون دائماً هي الطريق لتجاوز أزمة الحريّة في بُلداننا.

الوعي والخيال وفلسفة ما بعد الحداثة

علي محمد اليوسف

المقدمة

يعتبر الجدل المادي الهيجلي مثالياً تأملياً، حين قام هيجل بتحليل المادة والتاريخ والوجود الإنساني، والتطور الحضاري، محكوماً بديالكتيك تناقض ووحدة الأضداد في خلق التطور وانبثاق الظاهرة الجديدة المستحدثة، فكل تطور تاريخي أو ظاهرة طبيعية تحمل بأحشائها وفي دواخلها عامل انحلالها ومجاوزتها في التضاد الداخلي، الذي ينتهي لصالح خلق وإيجاد ظاهرة أخرى جديدة، وهكذا يتكرر التضاد الديالكتيكي بنموّ متصاعد إلى ما لا نهاية في تطور المادة والوجود الإنساني والتاريخ.

من بعد هيجل جاء أحد تلامذته المنشقين عنه؛ ماركس، وكان أحد أعضاء ما يطلق عليهم الشبان الألمان الهيجليين، منهم ماركس شتيرنر، وفويرباخ، وآخرون. قلب ماركس الطاولة الهيجلية وتبعه فويرباخ في منحى فلسفي آخر، وجاء ماركس بمفهوم فلسفي ديالكتيكي مغاير مادي تاريخي لما جاء به هيجل. مغايرة فلسفية مادية تطبيقية أسقطها ماركس على المادة وصيرورة التاريخ البشري وتطور الوجود الإنساني والاقتصادي والاجتماعي مردّداً عبارته الشهيرة: «كان الفلاسفة قبلي يفسّرون التاريخ فقط في حين كان المطلوب تغييره». وعبارته الثانية، أيضاً، المتعلقة بالموضوع نفسه، قوله: «وجدتُ التاريخ مقلوباً واقفاً على رأسه، بدلاً من قدميه فعملت إلى إعادته في وضعه الصحيح».

فكانت مثالية الوعي تتمثل عند هيجل في أسبقية الوعي الإنساني على المادة والطبيعة والتاريخ والحضارة، كما اعتبر هيجل أنّ المحرّك للتاريخ هو المطلق، أو الروح، وأنّ كل التناقضات والمعارضات بين المعارف والأفكار والفلسفة والحقائق يتم التوفيق بينها في نظام فلسفي معرفي واحد. وعزا للوعي الإنساني تحقيق ذلك، وأنّ الوعي ليس صدى الطبيعة والقوانين والواقع الموضوعي والوجود، لكنه مصدر تغيير وتطوير كل تلك الموضوعات... بدءاً من المادة وليس انتهاءً بالتاريخ.

أما جديد ماركس على ذلك، فهو العكس تماماً، حيث أنكر أسبقية وجدارة الوعي في قيادته الطبيعة والتاريخ والمادة والفكر، بل هو -أي الوعي- انعكاس لكل هذه المعطيات ووجودها وقوانينها التي تحكمها، وهي سابقة على الوعي الإنساني، وبشّر بذلك في البيان الشيوعي الذي أصدره مع إنجلز عام 1848م، مؤكداً أنّ المادة والواقع والوجود الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للإنسان سابقاً على الوعي، ومنها يستمدّ الوعي منهجه الديالكتيكي في تطور التاريخ والمادة على حد سواء. وأنّ وعي الإنسان يتحدّد موقعه من وجود الإنسان في تراتبية السلّم الاجتماعي والطبقي داخل المجتمع، وهذا الموقع يتحدّد أيضاً بعوامل اقتصادية بالدرجة الأساس، ممثلة في ملكية رأس المال وملكية وسائل الإنتاج، وفي علاقات الإنتاج بين المالك والعامل، وفي فائض القيمة للإنتاج.

«1»

هذه الإشكالية الفلسفية الوجودية؛ علاقة الوعي بالموضوع، تناولها بالتعليق والشرح والبحث أكثر من مفكر عربي وباحث وكاتب، فيذهب بعضهم إلى أنّ المدركات الحسية

كاتب عراقي.

والعقلية للأشياء والوجود الكوني والطبيعة، في تفسيرها وفهم قوانينها، إنما تكون تلك المدركات قاصرة ومحدودة عن الإلمام الشامل القاطع. عليه يكون الوجود الواعي الموضوعي غير المدرك بالحواس والمدركات العقلية والعلمية غير موجود خارجها أو بالأحرى لا قيمة وجودية له خارج إمكانية المدركات في استقباله وتفسيره وفهمه، واستُعيض عن المدارك الإنسانية المحدودة بـ(الخيال)، فكل ما هو عصيّ ممتنع على المدركات الحسية والعقلية الإنسانية فهمه وتفسيره والإفادة منه، يكون وجوده بالضرورة اصطناعياً من صنع الخيال والمخيلة، ومخلوقاً مختلقاً بأسلوب الخيال. ومن خلال الخيال تمكن الإنسان من أن يضع لنفسه الامتداد الوجودي الذي هو بحاجة إليه، فخلق لنفسه – بعد الموت تحديداً- حياة ممتدّة أخرى غير زائلة، وخالية من كل أشكال المصاعب، ومن خلال هذه الفعالية الخيالية في صنع الإنسان لجميع مفردات ما وراء الطبيعة بأسلوب النسج التخييلي غير المدرك عقلانياً ولا المحسوس. وبذلك تمكّن الإنسان من أن يصنع التوازن الروحي (النفسي) المطلوب مع الوجود المادي الاقتصادي والاجتماعي والمعرفي البسيط، حيث إنّ الإنسان بحاجة ماسّة إلى خلق هذا التوازن ليتحرّر ويتخطى العدم الذي ينتظره بعد الحياة، أو الشعور بالعبث الوجودي الذي يجلبه اليقين بأنّ ما بعد الموت هو العدم ليس إلا، ولا حياة أخرى تنتظره بعد الموت(1).

ولم يكن بمستطاع الإنسان أن يبني حضارته وهو محكوم بأنّ العدم سيلتهمها بأي لحظة والى الأبد، ولذلك لم يكن أمامه على الأقل في الأيام الغابرة، غير أن يتجاوز الشعور بعدم الجدوى من خلال خلق الامتداد الخيالي في اصطناعه التخييلي لوجود ما وراء الطبيعة. هكذا أقام الإنسان عالماً آخر؛ بأنّ الموت بوابة لعالم أكثر حقيقية من حياته الحالية على الأرض، وأنجز بذلك أهم انتصاراته على الطبيعة التي هدّدته بالفناء والانقراض.(2)

الفرق بين الوعي والخيال هو أنّ كل ما يعجز عنه الوعي يدركه الخيال، ويعوّضه ويحقّقه، لأنّ الوعي محكوم بمحددات لاجمة ترتبط بالموضوع المراد إدراكه علمياً تجريبياً.

بينما يكون الخيال في فعاليته التخيلية حراً متحرراً من جميع القيود في رسمه حقائق وجودية زائفة، يصعب على الوعي إدراكها، تُملي عليه نوعاً من الرضا والتوازن واليقين والحقيقية الطوباوية التي تكون بمرور الوقت جزءاً جوهرياً من الوعي الغيبي. الشيء الآخر؛ الوعي، يشتمل مجموعة من المدركات القابلة للتغيير والتبديل والإضافة والتطور بحكم المستجدات العلمية والتاريخية والحضارية التي تمسّ الوجود الإنساني بالصميم، وبذا يتحتّم على الوعي مجاوزة مدركاته باستمرار، وتجديدها، وتوظيفها لخدمته، فلا مناص للوعي من مجاوزة زمنه والتكيف مع الأفق المستقبلي المفتوح بلا نهايات أمامه، بغضّ النظر عن اختلاف الوعي؛ أن يكون مثالياً أم مادياً. أما بالنسبة للخيال، خاصة في محاولة فهم الميتافيزيقيا وتفسير ما وراء الطبيعة، أو خلق حقائق أسطورية يصدقها ويرتاح لتصديقها، فإنه بقي أسير ما يعتقده، وإنّ معتقداته تلك هي حقائق ثابتة لا تتغير، وإن كانت في حقيقتها التاريخية وعمر الزمن متبدلة متغيرة، لكن بقي الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ والى يومنا هذا، يعتقد بيقين راسخ أنّ ما ابتدعه الخيال على مرّ العصور والأزمنة، هي حقائق لا جدال ولا نقاش في انتقاص قيمتها، ومفاهيمها. ومن طبيعة الخيال أنه أسطوري ميثولوجي ساحر، يستلب من الإنسان وعيه الإدراكي الحقيقي، ويعطيه نوعاً من الرضا والأمان والاطمئنان الغامض الغيبي المطلوب والزائف أيضاً.

والأسطورة كما يحدّدها الكاتب منير الحافظ في مؤلّفه «المعيار الجمالي في فن اللامعقول» على أنها نمط مقدّس، أو خطاب فني يتضمن مجموعة من الوقائع التاريخية التي تحتوي دلالات أدبية ورموز أخلاقية، ومفاهيم معرفية وإشارات روحية، وهي خليط بين وعي عبثي ووعي واقعي، أبدعها الوعي (المخيال) البدائي، واتخذ منها الإنسان الأسطوري الأول معتقداً روحياً وطقساً وتقليداً يتوازن به مع الحياة الدنيا التي

يتعامل معها منطلقاً من دوافع الخوف والرهبة إزاء ظواهرها المدهشة من طرف، ودافع نشأتها الخارقة من طرف آخر، وذلك للوصول إلى المعاني الحقيقية للبنية الكونية.

إذن، أصبح سهلاً تبديل وتطوير الوعي الإدراكي الحسي والعقلي، لكن يكون من الصعب إيقاف جنوح الخيال في خلقه لعوالم ما وراء الطبيعية، فالخيال كغريزة إنسانية فطر عليها الإنسان لا يعمل بمحدّدات الوعي الإدراكي المحسوس والعقلي، بل بتطورات الخيال في تأمُّل الطبيعة وما وراءها. طبعاً هنا لا بدّ من التمييز بين جنوح الخيال في الآداب والفنون على أنه فعالية تخيلية جمالية إبداعية بمواصفات فنية، وفي ثبات أو تباطؤ مسيرة الخيال الأسطوري الميثولوجي الذي لا يستطيع مجاوزة المرتكزات القارّة في تفسيره للوجود الإنساني وما وراء الطبيعة، وحياة ما بعد الموت، حتى جعل منها مقدس و«تابوات» محرَّم المساس بكمالها وعصمتها التقديسية، فأصبحت مفردات يقين مفاهيمي يتشكل الوعي الجمعي على أساسها ولمقتضياتها.

يذكر ماريوبارجي يوسا، الكاتب الروائي الحائز على جائزة نوبل، أنه من دون الخيال سنكون أقل وعياً بأهمية الحرية لتكون الحياة قابلة للعيش، وبالجحيم الذي تتحول إليه عندما يتولى آمرها طاغية أو أيديولوجيا أو دين. هنا الخيال الذي يقصده يوسا خيال النص الإبداعي في الرواية والفلسفة والنحت والموسيقى والتشكيل، وفي السياسة والمنظومة الاجتماعية....إلخ.

لكنّ الخيال الأسطوري الذي أنتج لنا الأديان والأيديولوجيا والدكتاتور والعبودية في جميع اشتغالاته هو خيال خارج فعالية الحرية، لا بل ميزته الأساس ابتداع العبودية البشرية، والخيال الأسطوري خارج المحدودية والإطار الملازم لجموحه وتطرفه الأعمى هو خيال بعيد جداً عن الخيال في مجال العلوم والكشوفات والمخترعات العلمية، فالخيال الأسطوري هو عكس الوعي الحقيقي المحكوم بالحواس والعقل والحدس والاستدلال والسببية والتبدل والتغيير بعامل الزمن وتقدم الحياة.

الخيال الأسطوري مجاله الامتدادي خارج الزمان والمكان، فهو عابر متجاوز على الدوام في كل فعالياته حدود المدركات العقلية والعلمية معاً.

ومن الجدير بالإشارة له أنَّ علاقة الخيال بالوعي علاقة جدلية في تبادل الأدوار أو في تعالقهما في صياغة اليقينيات الزائفة وتثبيتها، فأحياناً يكون الوعي عاملاً مثيراً في تثبيت أساطير الخيال فيما استطاع خلقه عبر آلاف السنين وإلى يومنا هذا، ليصبح الخيال فيما ابتدعه بمرور الوقت جزءاً حيوياً فاعلاً في تنشيطه القابلية الإدراكية في تشكيل الوعي الزائف.

لعب الخيال الأسطوري الميثولوجي دور الخالق للغيبيات ولما وراء الطبيعة، ليقوم الوعي الجمعي على مدار التاريخ البشري باستقبال تلك المفاهيم واعتبارها حقائق عقلية إدراكية؛ ليس بوسائل العقل التجريبي أو العلم، ولكن بوسائل الخرافة والميثولوجيا التي أصبحت بعد التراكم الزمني «تابوات» تحريم على تضاد مباشر مع كل تقدُّم العلوم والحضارة الإنسانية، وأضفت على نفسها طابع القدسية في مواجهة لأي اجتهاد يحاول تفكيكها أو في إبطال تأثيرها المعيق المعرقل في سعي الإنسان بناء حضارة متقدمة عصرية تحارب الجهل والتخلف والخرافة، فأخذت ميثولوجيا الخيال طابع اليقينية التداولية المتوارثة عبر الأجيال.

«2»

نسوق الآن شهادات فلسفية متنوعة على مسألة الميتافيزيقيا أو ما وراء الطبيعة، وما تحمله من محمولات خلافية إشكالية في زوايا الرصد والمعاينة، فهيجل يصفها: إن نحن أمعنا النظر في الميتافيزيقيا وجدناها شكّلت جزءاً من التاريخ الوجودي للإنسان، وهو الصواب بعينه.

كما اعتبر كانط أنّ ما يدعيه «لايبنتز» من أنّ العقل هو الذي من شأنه أن يكشف حقيقة الإله هو محض كبرياء لا دليل عليها، وتنسى عجز الإنسان المتأصل فيه. إن الأنساق الميتافيزيقية التي تدعي البرهنة العقلية وخلود النفس، وإنما رام «لايبتنز» هدم ادعاءات الماديين الناكرة للروح والله، كما اعتبر كانط الدين والميتافيزيقيا تنهض مع الوهم القائل إنّه بمستطاع ومكنة العقل البشري معرفة أمر الروح وطبيعة العالم وحقيقة الله، لكن، رغم ذلك، سعى كانط لا فقط إلى دحض أغلوطات الميتافيزيقيا الدوغمائية، وهو ما كان يعمل على التماسك وتوحُّد المجتمع القديم(3).

كما يحدِّد «أندريه لالاند» العدمية في قاموسه الفلسفي بأنها أولاً مذهب يقول بعدم وجود أي شيء مطلق، وثانياً هو مذهب ينفي وجود حقيقة أخلاقية – دينية.

أما نيتشة فيقول: إذا كان الفكر الحديث ينظر إلى الوعي الإنساني باعتباره اغتراباً للطاقة الإنسانية المنفصلة عن نفسها، والتي تعادي ذاتها عندما تتماهى مع إله أو قوة غير إنسانية، بل تطالب الإنسان بالخضوع لها. واهتم نيتشة بالشعور العفوي لدى الإنسان بنوازعه وغرائزه التي جعل منها أهم العناصر داخل الإنسان، الأمر الذي اعتبر تفريغاً للطاقة الإنسانية نفسها.

نعود إلى أصل الإشكالية في علاقة الوعي بالمادة والموضوع والطبيعة، وبغض النظر عن حِجاجنا الحاضر في استقراء التاريخ الإنساني الحضاري، فقد أصبحت كل من مثالية الوعي الهيجلي ومادية الوعي الماركسي يتجاذبهما التجاوز والاختلاف، فالكثير من المفاهيم العصرية الفلسفية والعلمية والتاريخية دحضت وتجاوزت الهيجلية المثالية التأملية عند أكثر من فيلسوف، لعل أبرزهم سارتر، براتراند رسل. وكذا الحال مع المادية التاريخية لدى ماركس، في تبيان نواقص وثغرات ماركس، بخاصة في تنبؤاته التي لم يتحقق منها شيء في معظمها، لعل أهمها تنبؤه في انهيار الرأسمالية التي انهارت الشيوعية قبلها، وتنبؤه بثورة البروليتاريا في تقويض النظم الاستغلالية والرأسمالية الامبريالية والنظم الثيوقراطية والدكتاتورية. وقد دحض الفيلسوف هربرت ماركوز مسلَّمة ماركس إنّ الطبقة العاملة ستقود مستقبل البشرية بسبب الغبن الطبقي الواقع عليها، كذلك فشل تبشير ماركس في حتمية انبثاق الثورات الاشتراكية في المجتمعات المتقدمة صناعياً مثل ألمانيا وإنكلترا في حينها، وإذا بالثورة الاشتراكية الشيوعية تنبثق في روسيا الإقطاعية زراعياً. ربما لا يحضرنا الكثير في هذا المجال، في الجدل الأيديولوجي الماركسي قبل أن يصبح ثورة اشتراكية في روسيا عام 1917.

كما جرت محاولات الترقيع والربط بين إيجابيات الفلسفتين هيجل/ ماركس أو مجاوزتهما كإرث تاريخي فلسفي اقتصادي إنساني ثقافي انتهى، لعلّ أبرز فيلسوف حاول الربط بين الماركسية والوجودية هو سارتر وفشل في ذلك.

كما إن المدارس الحديثة مثل مذهب البراجماتية عند وليم جيمس وديوي، وصولاً إلى مدارس وفلسفة الحداثة والنيوبرالية وما بعد الحداثة في البنيوية التي اعتمدها التوسير في تفكيك الخطاب الماركسي جذرياً، واعتبره من الأنساق السردية التاريخية الكبرى التي انتهى زمنها. كل ذلك اختتم دورة حياته مع انبثاق العولمة في نهاية التاريخ كنظام شمولي في الاتصالات والتكنولوجيا الإلكترونية، وانتقال المعرفة، وعولمة السياسة والاقتصاد والثقافة والهويات المحلية والقومية، فوقف التاريخ الإنساني مجدداً في بعض المفاهيم على رأسه بدلاً من قدميه بشمولية مضامينه المعاصرة: المعرفة، العقائد، الأخلاق، الفنون، القانون، السياسة، القيم، الوعي، القدرات.. إلخ. على سبيل المثال يشير فرانسيس ليوتار، وهو أحد أبرز فلاسفة ما بعد الحداثة (يقف إلى جانبه فيلسوف آخر هو يورغن هابرماس) إلى ما سماه انحلال السرديات الكبرى وجميع الأيدلوجيات التي استهلكها التاريخ البشري والإنسان، فأصبحت اليوم سلعة استهلاكية تداولية كما في غيرها من السلع، ويقصد ليوتار بذلك أنّ جميع الأنساق التاريخية في

تطورها الإنساني وتعاقباتها المتوالية وامتداداتها التراكمية والنوعية هي التي أوصلت العالم الإنساني اليوم بأكمله وأدخلته قطار العولمة.

هذه الأنساق، سواء في التاريخ والجغرافيا، أو في الآداب والفنون، التي نفسها استهلكها الإنسان أيضاً، والتطاول الزمني الذي غادرها، أصبحت اليوم سلعة استهلاكية يحكمها قانون العرض والطلب، ولم تعد توجد يقينيات ثابتة في جميع المعارف والأيديولوجيا والأنساق الفلسفية، فحانت ضرورة مراجعتها كلها بنقدية عنيفة.

اعتبر ليوتار أنّ المظاهر الأساسية للحداثة اليوم هي ثلاثة، الأول تحرر الذات من رؤى العالم الدينية والصوفية، الثاني فكرة التاريخ بوصفها تمثل التقدم العقلاني للإنسانية، الثالث هو إمكانيات مقاومة جعل الحياة برمتها سلعة استهلاكية.(4)

أما بوديار، وهو من فلاسفة ما بعد الحداثة أيضاً، فيذهب في تحليله ما فوق الواقعية في التاريخ المعاصر بأكثر الطرق براعة في كتابه (وهم النهاية، 1994) أنه مع تسارع عملية التغيير والتحول أثناء سير الحداثة، فإننا وصلنا الآن إلى النقطة التي تحدث عندها الأمور بسرعة كبيرة جداً لتحقيق المعنى.

إنّ تسارع الحداثة والتكنولوجيا والأحداث ووسائل الاتصالات والإعلام والتبادلات الاقتصادية والسياسية والجنسية قد دفعتنا للهروب من السرعة، وجعلتنا نتحرر من المجال المرجعي للواقع والتاريخ. ويزعم بودريار أنّ درجة البطء ودرجة المسافة ودرجة التحرر مطلوبة لإحداث نوع من التكثيف أو التبلور المهمّ لأحداث التاريخ التي نسميها تاريخاً والتي قد فقدت في الثقافة المعاصرة (5). ونضرب أمثلة مختلفة على ذلك، فمثلاً تأسس رقص ما بعد الحداثة، بعد أن استشعر روادها عجز الحداثة في المواجهة والإصلاح، وغرقها في محيط الذاتية واللاشعور، ليصبح النتاج الفني الحداثوي أكثر عزلة اجتماعية وثقافية، لأنه نشاط للنفس وصدى لها، وغير مكترث بالمجموع وقضاياه المتغيرة، لذا كانت الأعمال المنتمية لفنون ما بعد الحداثة ردة فعل رافضة مستنكرة لضعف الحداثة، وقوة فعل ديمقراطية من أجل حرية السماح لكل العناصر الأساسية الفنية، ومن كل الأجناس والأنماط، أن تشترك بشكل فعال، في إنشاء الخطاب الفني الشامل، كنشاط تجريبي تفاعلي. كما تسمح ما بعد الحداثة بحرية كاملة لحركة القراءة والمشاركة، والمشاكسة الدينامية مع بنية العرض الغرائبية كما في المسرح، والمشاركة وباتجاه قراءتين من الداخل إلى الخارج وبالعكس. فالتغيير في العرض المسرحي لم يكن حاجة طارئة، بل حاجة ملحّة في الصور الحيوية للجسد، وفي العاطفة الملتهبة والقسوة النارية، والألم والتوق إلى الحب والضعف، كل ذلك يتم استحضاره على خشبة المسرح، فهم يأملون في تحفيز التأمل الذهني، وإثارة اللاشعور الذي يولد التأثير العاطفي لدى المتلقي(6).

أما على صعيد الشعر، حسب مفاهيم ما بعد الحداثة، فهو ليس المتخيل وحده، ولا هو العقلاني وحده، أيضاً، كما أنه ليس الذات لوحدها منفصلة عن الموضوع، وهو ليس البيئة ولا النفس، ولا العواطف أو الوجدانات، وإنما أصبح الشعر اليوم توليفة إبداعية أدبية يتداخل بها عضوياً كل ما ذكرناه، ليعطينا ما يسمى جنساً أدبياً متميزاً يمتلك خصوصية هواياتية فنية جمالياً، ويمكننا تناوله نقدياً في أكثر من جانب واحد، وأكثر من زاوية رصد واحدة منفردة، أو بالتداخل مع غيرها من المشتركات التأسيسية لعمل الخلق الشعري.

ووفقاً لخصوص ما بعد الحداثة، فهي مراهق مدلل بشكل أناني؛ بصورته الذاتية كوسيط لأحداث البدع والأزياء من الثقافة الحديثة الواسعة، ويتجلى هذا الموقف في تقلبات مشهد الفن المعاصر الذي فقد كل اتصال مع الحقائق اليومية، وفقد اهتمامه بالجمهور العام.

وفي دراسات وسائل الإعلام نجد الافتتان بـ(السايبورغ) الكائنات الخرافية نصفها إنسان ونصفها الآخر إله أو حيوان، كما يجري الاهتمام بالفضاء الإلكتروني والخيال العلمي والسبرانية أو علم الضبط والتحكم الآلي التي تتطلع جميعها نحو مستقبل تبدأ فيه الاختلافات بين البشر بطمس نفسها، ويبدو من خلال ذلك أنه يتوجب علينا أن ننسى تماماً أكثر من بليون شخص في العالم لا يستطيعون الحصول على المياه النظيفة والكهرباء، ناهيك عن شبكة الإنترنت العالمية(6).

يقول تايلور في معرض نقده لمفاهيم العولمة: «الشر كل الشر في تبني رؤية ليبرالية جديدة تتعامى عن التناقضات الثقافية الكبرى، وتؤمن بأنّ العولمة هي الحل الأمثل». عبارة تايلور السابقة ليست نقداً تصحيحياً صائباً، وإنما هي تحامل غير مسوّغ يجافي الواقع، لأنّ التناقضات الثقافية الكبرى التي أشار لها هي في طريقها إلى الانفراج والتراجع بضوء تطوّر الاتصالات وتبادل المثاقفة بين شعوب العالم قاطبة، صغيرها وكبيرها، قويها وضعيفها، أصبحت المثاقفة العالمية اليوم ليس عامل تغذية التضاد والاختلاف والعداء المستحكم الذي كان سائداً في ظل هيمنة الأيديولوجيات السياسية المنغلقة على نفسها، أو ما يسمى الأنساق الكبرى، لذا فإنّ مفاهيم ما بعد الحداثة والعولمة، بفتحها باب التثاقف عالمياً بين الشعوب، وتبادل المعلومات والمعارف والتكنولوجيا، وبروز وسيلة الإنترنت العابر للقارات والفضاءات في لحظات، فهي فتحت باباً كانت تعتقد أنّ مفاتيح غلقه وإيصاده بوجه من تشاء أميركا وأوروبا لم يعد قائماً من الناحية العملية، وغير متاح ولا متيسّر في فقدان السيطرة وانفلات مظاهر العولمة وتغطيتها لكل شعوب المعمورة قاطبة دون تمييز.

من مميزات معارف ومفاهيم فلسفة ما بعد الحداثة والعولمة أنها ليست مصطلحات أو مسلمات متفق عليها أو ثابتة، بل هي مفاهيم متغيرة تحتمل خلق إشكاليات التفسير والاختلاف والتأويل النفعي، وكذلك في الدراسة والتناول، وأحياناً نجد اختصار التداخل والاندماج العضوي ما بين الحداثة وما بعد الحداثة والعولمة يأتي لصالح خلق تطرُّف قسري لما يجب أن نعترف به من معطيات معرفية عالمية، ودخول العالم في معترك تصورات وتنظيرات جديدة في مختلف المناحي الحياتية.

هذا التطرف نجد مثاله في أفكار جون راولز (1921-2002) اذ كان من أول المنادين، في ظل مفاهيم العولمة، أن يسمح في عالم اليوم، وبوجود دول (مارقة) خارقة للقوانين ومنتهكه لحقوق الإنسان ومعرّضة السلام للخطر، ضد هذا الصنف من الدول يبيح جون راولز التدخل العسكري المسلح، ويعتبره مشروعاً في إسقاط أنظمة تلك الدول، وواضح هنا أنّ هذه الفكرة برغم مظاهر جدّتها، فهي تجعله قريباً من فكر المحافظين الجدد في الولايات المتحدة(7).

تأسيساً على التطبيق العملي لأفكار راولز في منطقة الشرق الأوسط بما عرف بثورات الربيع العربي التي تم فيها إسقاط أنظمة دكتاتورية استبدادية داست حقوق الإنسان الأولية المشروعة بالأحذية، ولم تقم لطموحات شعوبها أي وزن في الحريات الأساسية ولا في الديمقراطية، فكانت نهايتها بتدخل أجنبي عسكري مُشرعن دولياً أو غير مُشرعن؛ جرى ذلك في العراق وليبيا وتونس ومصر واليمن وأفغانستان وغيرها، وهي بالفعل أنظمة دكتاتورية مارقة ظالمة لأبعد الحدود، لكن ماذا بعد هذا التدخل وانهيار أنظمة الدكتاتوريات؟ مرحلة ما بعد السقوط التي تعيشها الدول العربية ومنطقة الشرق الأوسط، بعد التدخل العسكري الأجنبي، أورثت تلك الشعوب بما أطلقت عليه الولايات المتحدة (الفوضى الخلاقة)، التي أفرزت وأنعشت الإرهاب والتطرف الديني والسياسي، أكثر من المتوقع، في إدخال تلك الشعوب قسراً بقطار الحداثة والديمقراطية والحريات وحقوق الإنسان، الأهداف التي برَّرت التدخل الأجنبي في إسقاط الدكتاتوريات في أفغانستان والعراق وبعض الدول العربية.

«3»

أما عن (البنيوية) من حيث هي تيار وحركة فلسفية نقدية لما بعد الحداثة، شملت كما هو معلوم مجالات إنسانية تاريخية ثقافية عديدة؛ فالإنثروبولوجيا عند كلود ليفي شتراوس، والتحليل النفسي عند جاك لاكان، والأدب عند رولان بارت، والفلسفة عند لويس التوسير وميشيل فوكو. تشكلت البنيوية من تيارين؛ تيار ينتصر للنسقية الكلية ويمثله شتراوس ولاكان وبارت والتوسير، وتيار يقول بالاختلاف والتنوع ويمثله فوكو وديلوز ودريدا وليوتار(8).

كما يذكر د. مجدي عبد الحافظ أنّ النطاق الثقافي لما بعد الحداثة يوحي بشدة بالتعددية النقدية، كما أنّ شرط ما بعد الحداثي هنا سيعتبر توصيفاً لحالة تاريخية تدخل في قطيعة مباشرة مع الحداثة، فتعمل على التخلي عن السرديات الكبرى أو الأنساق الفكرية المغلقة، المرتبطة بالأيديولوجيات التي كانت تطمح في إعطاء معنى كوني لحياة الإنسان؛ مثل الفلسفات العديدة والطوباويات السياسية والأيديولوجيات بعامة قبل ظهور مفاهيم ما بعد الحداثة والعولمة.

كما إنّ جاك دريدا في كتابه (الجراماتولوجيا) تعتريه فكرة التناقض حول العقل، ولعلّ هذا التناقض يكمن في أنّ النص الكتابي الذي يعتمده دريدا بعد أن استبعد نموذج الكلام يرتبط بالإله اليهودي الذي كتب النص بيده، مما يجعل النص المقصود (أثراً غائباً) ضاعت منه العلامات والمادة، وإذا أضفنا أنّ دريدا يدعي ببرنامجه هذا نقد الميتافيزيقيا بل الفكر الغائي ذاته، ولسنا في معرض خلاف أو نقد أو حتى تناقض معهما، ولعلّ هذا ما سبق ووضع هابرماس يده عليه في معرض نقده لـ(جاك دريدا) عندما وجده يحاول تجاوز الميتافيزيقيا عن طريق (الدين) والصوفية اليهودية، وهو ما اعتبره معادياً للعقل ولا يصبّ في الخط الحداثي، بل ويناقضه(9).

كما إنّ جان فرانسو ليوتار، فيلسوف ما بعد الحداثة، كما مرّ بنا، يريد من الإنسان أن يكون واقعياً تجاه واقع الإنسان الذي يحياه الإنسان الغارق إلى أقصى حدّ في هيمنة التقنيات والعلوم على وجوده. اذ يطالبه بأن يتعايش مع تلك الهيمنة، لكن دون أن يمنح التقنيات والعلوم أية ثقة، فمثلها لا يمكن منحه الثقة من أجل رفاهية الإنسان، ويبشّر ليوتار هنا بحقبة ما بعد الحداثة، التي ستضمن برأيه الحفاظ على التنوّع، عندها يجب على كل فرد أن يتكيف مع التنوع الثقافي للآخر، وبعيداً أن يكون معنى التكيف أن ينصهر الفرد في نموذج حضاري واحد. فليس ثمة معيار، أو حكم أعلى، يمكنه أن يفصل بين ما هو خير أو شر لدى مختلف الأطراف الحضارية(10).

الهوامش:

1- ينظر: سعدون ضمد، جدل المعرفة والحضارة والوجود، دار الصباح، بغداد، هامش ص 71.

2- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

3- د. محمد الشيخ، عالم الفكر، مج41، 2012، ص 28، 29.37.

4- سيمون ملباس، ما بعد الحداثة، ترجمة د.باسل المسالمة، ص8.

5- المصدر السابق، ص10.

6- بشار عليوي، ملحق تاتو الثقافي، ع 54، تشرين ثاني 2013، ص27.

6- المصدر السابق، ص36.

7-انظر د.عبدالرزاق الداودي، عالم الفكر، مج41، 2012، الفلسفة والثقافة في عصر العولمة، ص185.

8-الزرواوي بغورة، الفكر الأخلاقي لما بعد الحداثة، عالم الفكر، مج1، 2012، ص93.

9- د. مجدي عبدالحافظ، مصدر سابق، ص 152.

10-المصدر السابق، ص156.

هــا أنتَ رحلـتْ...!

▸ مازن شديد

كما ترحلُ،

آخر نقطة ضوءٍ من عين الشمسِ،

رحلتَ..!

وتركت وراءكَ هذا الصّمتَ

وليس يواسيني غيرُكَ

ليس يُعزّيني إلا أنتَ

ولا يُغريني شيءٌ عنكَ

حتى لو تتبدّل كلّ الأزمنةِ،

وكلّ الأكوانْ

فبعدكَ،

لا طعمَ ولا لونَ لكلّ الألوانْ

وليس مهماً من بعدِكَ،

لو طار الطيرْ

أو حطّ الطيرْ

أو حتى جاء الطوفانْ..!

* * * *

كما ترحلُ،

آخر نقطة ضوءٍ من عين الشمسِ،

رحلتَ..!

وانتصَبتْ أمواج العتمةِ،

في أركان البيتْ

وانطفأت كلّ شموع العُمرْ

وامتلأتْ كلُّ مناديلي بالدّمع المُرّ

والحزن الوارفِ والجمرْ...!

* * * *

▸ شاعر أردني.

كنت لي الضوءَ اللامعَ والظّلّ

والفارسَ والقنديل السّاطعَ،

في عزّ الليلْ

كنت الحارسَ يحرسني،

من غول الدّربْ

والفادي في الوقت الصّعبْ...

كنت الأملَ،

وكنت القمر،

وكنت الشّمس،

وكنت عريس القلبْ..

....

يا.. كم واساني الصوتُ الغجريّ الساحرْ

والوجه النبويّ الآسرْ

كم عمّرَ لي عمري بالسّعدْ

وزيّنَ لي خصري بالوردْ...

* * * *

أفديكَ تعالْ

سأغني لك أجملَ موّال،

تعالْ.....

ولملمني بين يديك الحانيتين..

خذني في عينيكَ السّاحرتينْ....

...

ندَهتُ عليكَ طويلاً جداً،

– طول الليل –

ولم تسمعني!

سمعتني أشجارُ الصفصاف،

وغزلان الوديان،

وأزهار البرّ..

ولم تسمعني....!!

كنت أريدُ أخبّركَ بأني:

ما زلتُ أحِنُّ ألامسُ حقل يديكْ

وأمارسُ أوّل حلمي

أن أرحل يوماً فيكَ،

إليكْ...!!

غيـــاب

إيهاب الشلبي

أَغْمِضْ على وجهي حروفكَ

كي أراك

فأنا هنا.. بالقربِ منكَ

على ضفافكَ في هواء البيتِ..

فوق المكتبِ الخشبيِّ

بينَ دفاترِ الأشعارِ

يكفي لأن أُلقي عنادي فوق أرضِكَ

أن تُلَمْلِمَني يداك

وأنا هناك

بيني وبين قصيدةٍ

- لمّا تَقُلْها بَعدُ-

أنْ تزهو

بها شفتاك

والآن رغم الليلِ

يسكُبُ ليلَه في كأسِ ساعاتي

أُرتِّبُ في زوايا غُربتي عينيك

صورَ الشوارعِ في خُطاك

حتى أعود إليك يا وطن اشتياقي

بعدَ فاصلتين من عمري.. ثلاثِ نُقَطْ

علامةِ حيرةٍ تستفهمُ المعنى

لظِلِّكَ في حدودِ خريطتي

وأنا فقط..

مسكونةٌ بجفافِ ياءات النداءِ.. أنا

وحَرفُ النفيِ رافقني وراء البحرِ

شاعر أردني.

كانَ الدمعُ في نفثتي

وكانَ النبضُ في شفتي

وكانَ الدبابُ للأحزانِ

كانَ كذلك اشتُباكَ

قُلْ لي.. حبيبي

كيفَ لي لن أستريحَ

على شفيرِ الريحِ

حينَ أنا

أكونُ بلا شراعِكَ أنتَ

مصلوبٌ نهاري في العَراء

أوّاهُ يا مَنْ كنتَ لي

مطراً أغسلُ فيه ورداتي

حبيبي.. لا تقُلْ لي

أنْ أعيشَ وفي تفاصيلي سواك

فاغمضْ على وجعي غيابك

كي أراني فيكَ

واسكُنّي تماماً

كي أراك.



لوحة للفنانة فاطمة بو حلتي / الأردن

نضيء.. ونمضي معـــاً

نضال برقان

تعْتعَ الليلُ من تعْتعا

والهوى.. عـاد فرّقَ من جمّعا

واستوى كلّ ضدّين في عتمة الروح

لا فرق بين الذي وجد الله.. أو ضيّعا

هكذا نتكسّرُ..

أو هكذا نحن، في الليل،

نُعْلي تماثيلَنا

ثُمّ نستحضر الموتَ.. من دون موتٍ

ونسكرُ

حتى نضيءَ

ونمضي معا..

* * *

صُبّها

إنّها الريحُ

تخفقُ، من غير سوءٍ، بمَن هَبَّها

صُبّها، واجرح الأرضَ

حتى تفيء لمَن ربَّها

صُبّها الآن

واغفر لتلك السماءِ

وقد أكلتْ قلبَها

صُبّها الآن.. أو صُبّها.

* * *

عُدّها

عُدّ هذي الكواكبَ

شاعر أردني.

إذ تتهاوى تباعاً

بلا سببٍ

في الرؤوسّ

عُدّها

لا تعُدَ الكؤوسّ.

* * *

اسقني.. واسقني

ليسَ جاري الهوى

الهوى ساكني

فاسقني

ثمّ طُفْ بالأحبّة جرحاً فجرحا

ورتّل على كلّ مقبرةٍ.. بيننا:

(موطني.. موطني).

* * *

لم أعاتب نديماً

ولو جرحَ الخمرَ في مقتلٍ

لم أقل لصديقٍ: لماذا؟

وقد غيّب الفجرَ في ظلمةٍ

ثم عادَ إلى قومه بدمٍ كَذِبِ

لم أضنّ بكأسي الأخيرةِ يوماً

على عابرٍ في الصدى

هكذا..

أشربُ الليلَ والناسَ من دون سوءٍ

وأرجعُ، كلَّ مساءٍ، خفيفاً

إلى وحدتي.



لوحة للفنانة فاطمة بور حاتمي / الأردن

سـرديـة .. الأحــــلام

جميـل أبو صبيح

أتمدّد مستلقياً على الرصيف

على سريري الحجري

ومقعدي المكسور

لستُ نعساناً

وليست بي رغبة للنوم

فقط أريد أن أحلم

أن أستغرق بفضائي الخاص

بموسيقاي

بطائري الوردي

صديقي

يقف كالمهر الجامح

ويفلي ريشه بأناقة

* * *

أريد أن أحلم

أن أصعد سلّمي الحجري

إلى نقطة مطر تبلل شفتي

إلى فكرة عميقة افتقدتها

إلى صديق قديم اختطفه مسلحون ولم يعد

إلى شجرة لم تزل تتبعني بظلالها

إلى والدتي تنهض من فراشها الأبدي

إلى ثلوج تذوب على شواطئ يغمرها الضباب

إلى قطار ممتلئ بالقتلى يعوي كأنه ذئب

وأريد أن أحلم

بمدن كثيرة تنهض من نومها صباحاً

تطفئ مصابيح الطرقات والبيوت

وتطلق العنان للشوارع

شاعر أردني.

بقادة حروب كثيرين

ينهضون من قبورهم

يسرّحون الجيوش قبل الحرب

وأريد أن أحلم /

أن أطير بأجنحة الرؤيا وريشها الناعم

أوغل في القصي

نائياً عن حلم الليالي الحالكة

عن حريق

وسهول تغرق في الحريق

عن طريق

تأكل لحم طريق

عن مدن ذباب

وسماء دخان

عن نيران تلتهمها نيران

* * *

الحلم سريري الحجري

ومقعدي المكسور

أريد أن أوغل

بحريق الخيال

عن جبال

تذوب في جبال

* * *

وأحلم

بمقاتلين عظام

وشعراء أكثر عظمة

يوقدون حطب الكلام

جنكيز خان يمتطي حصانه التتري

يقرأ لجنوده معلقة امرئ القيس

امرؤ القيس يمتطي ذلوله النجدي

يقرأ لقيصر أشعار هوميروس

هوميروس حاملاً قنديل ديوجين

يقرأ لحشد من المقدسيين أناشيد البعل

وأنا تمثال من لحم ودم

ولست ملاكاً

على راحتي قرص ذهبي اسمه الشمس

وعلى رأسي تاج فضي اسمه القمر

ألبس قميصاً أزرق صاف اسمه السماء

عن يميني نهر النيل

وعن شمالي نهر دجلة

وبلادي امرأة من الكريستال والماس

وليست بي رغبة للنوم

أنا تعب من النظر إلى تفاصيل الوقت

وأريد أن

أقف على رأس الكرة الأرضية

أنادي كائنات الأعالي

أنا ابن التراب

الكون سفينة واحدة

نحن مسافروها

* * *

وأريد أن أحلم

نسر أبيض يحرسه جيش صقور

يزعق فارداً جناحيه في سماء أريحا

حيتان تطير في سماء نهر الأردن

تبتلع الغربان وأسراب السمك الميت

شجرة زيتون شهيدة في حقل زيتون شهيد

تلد أطفالاً شرسين وبنادق

وأريد أن أصعد سلّمي الحجري

لأرى

سرب حمام أبيض

يتهادى في شوارع مدينتي

يسير كأنه عرائس بفساتينها البيض

روح بيتي المغتصب بكامل حيطانه

تنهض من بين الحطام

أفتح بابه وأدلف إلى غرفتي

أنا المطرود من حضن أمه

أنا ابن التراب

لي سرير حجري

ومقعد مكسور

ولي دنيا ..

كانت

وامرأة

وفراش

ولستُ ملاكاً

لست روحاً تائهة في الفضاء

ولستُ نعساناً

ولا بي رغبة للنوم

فقط أريد أن أحلم

أن أحلم

أن أحلم

كــلّ ذلـك لا شــيء

مريم شريف

(1)

كم مرّة

انتهى هذا الشارع

عند هذا الباب

الشارع الممدود من أجل مجيئك

والباب الذي من مسافة ألف مساء

يمكن رؤية انتظاره

ثمّ فيما بعد

كم مرّة سينتهي هذا الشارع عند هذا الباب.

وفي جوف الباب

كم مرّة

سيقفُ الفراغ

مثل جوابٍ مطلق

(2)

المياه المتدفّقة

منذ أوّل الزمن

تنحت الصخور والحجارة

تُعيد صياغتها

بعينين ساهيتين

بالحنوّ الذي يتحوّل في تكراره

إلى قسوة

للمياه تلك القدرة

وللحجارة القدرةُ على التحمّل

ما دامت لا تتحرّك

لترى صورتها المتغيّرة..

(3)

ها أنا أستيقظ

بعد ليلةٍ من خمس ساعات

ومثل كلّ صباح

أجد نفسي في الهاوية المكرّرة:

أنّ العالم كان مستيقظاً طيلة الليل

ويؤلم نفسه..

(4)

التشبّث الذي يتقنهُ قلبي

لا تعرفه يداي

أفتحُ عينيّ لتؤكّدني أشياء الغرفة

والوقت الذي كان هنا قبل أن أغفو

أتبعُ أيّ حقيقةٍ زاهيةٍ

حتى لو كانت بلا معنى كلون الستائر

شاعرة أردنية.

ولكن ، كلّ ذلك لا شيء
ما زلت في مكاني
لم أُدرك بعد معنى التشبّث،
ولديّ ذاتُ العينين
واليدان
اللتان تعيدان لمس الأشياء
بذاكرةٍ فارغة
هذا لا شيء أيضاً
ما زلتُ أريد أن أحيا الحياة
بسكون
حيث كلّ حركةٍ صغيرة
كلّ نأمةٍ
تخدش رمال ذاكرتي وتعلّمني شيئاً
مثل هذه النافذة
كانت تأخذني إلى السماء
وإلى اسوداد الغيم أحياناً
قبل أن تكون إطاراً عارياً
للأيام المتعاقبة
الآخذة بالشحوب..

(5)

ليس بإرادةٍ كاملة، أجلس أمام الأوراق
الورقة البيضاء عميقةٌ وواسعةٌ كالبحر
ماذا في وسعي أمام الأعماق التي لا أراها؟
من الوهم أنّ أتخيّل مقدرةً كهذه
أحتاج ما هو أكثر من جيَشان الحزن
لكي أغسل قدميّ من المكوث الطويل
والمكان الواحد
لأعرف شيئاً عما يجري في روحي
كيف إذن سأدخل المجهول لأعرف
ماذا كان يريد
داخلي الكثير من الأبواب المغلقة
لم تُفتح من تلقائها
وأنا لا رغبة لي
سوى أن أغادر ذلك كلّه
أن أسير
حتى ترتطم يداي بالأفق
ليس على أنّ الأفق هو التطلّع
بل على أنه النأيُ، ثمّ الوصول إلى لا شيء
سأتحدّث مع نفسي كثيراً في الطريق
سأتخيل أنها الورقة البيضاء والعميقة
وفي الطريق لن أجيب من يسألني: من أنت
وإلى أين ، ولماذا؟
آلاف الأعوام مرّت من أمام تلك الجبال
وهي لا تتذكّر شيئاً عنها
ربما لهذا فقط
ظلّت واقفةً، آلاف الأعوام
في مكانها
في الفراغ..

صَفـــوَةُ الـدِّيَـــم

◄ عارف عواد الهلال

آضَتْ بِكَلْـمٍ وآضَ الكَلْـمُ بالحِكَـمِ ... للّٰهِ دَرُّكَ مِـــنْ راعٍ بِـــلا غَنَـــمِ(1)

أينَ الغَواني -رعـــاكَ اللّٰهُ- تَتبَعُهـــا ... أينَ الأراثِـمُ مِنْ رَيحـانَةِ الشَّمَمِ(2)

تلكَ الظُّنونُ تَقـــودُ النَّفسَ في بَـرَحٍ ... مـــا أضنَتِ النَّفسَ إلا رِقَّـــةُ الأدَمِ(3)

لا غَـــرْوَ لا جَـــرْمَ لا رَيبٌ ولا عَجَـــبٌ ... لا ضِيْرَ من أمَـلٍ يُفضِي إلى الألَمِ(4)

لا وِزْرَ يُرْهِقُنِـــي لـــو كـــان يُثقِلُنِـــي ... لا عَيبَ يَشْنِي مَشيبَ الــرَّأسِ واللِمَمِ

من عِشقِ غـــانِيَةٍ ثابَ الفُـــؤادُ لَهـــا ... ظَبْيُ التِّـــلاعِ وَلَيستْ حُمْـــرَةَ النِّعَـمِ

جَيـــداءُ غَرَّاءُ في البَلقـــاءِ مَنْزِلُهـــا ... أرعى ظِباها وَتَرعى سِدْرَةَ السَّلَمِ(5)

قَالَـــتْ بِظِلٍّ تُريـــحُ الرَّاحَ ثُـــمْ عَقَدَتْ ... رَخْصَ البَنانِ على كَفٍّ مِنَ العَنَمِ(6)

ما إنْ ضَرِعْتُ لِيُدنيني الـــذي دَرَجَتْ ... مِـــنْ أمـــرِهِ سُـــحُبٌ تَنقـــادُ لِلنَّسَمِ

حَتَّى وَعَيتُ رَســـيسَ الصَّوتِ تَهْمِسُهُ ... مِثلَ الدَّبيبِ على صَلْدٍ مِنَ الرَّضَمِ(7)

مع غَفوَةِ النَّجـــمِ طَيَّ الغَيمِ في دَجَنٍ ... والعـــارِضُ الهَتُنُ يَهمِي رِعْفَةَ القِمَـــمِ

أبصَرتُ قَلباً بِجَوفِ اللَيـــلِ يُبصِرُني ... رُؤيـــا البَصيرَةِ تَجلُو حُندُسَ الظُّلَـــمِ

بَـــينَ اليَقينِ وبَـــينَ الحَـــدسِ أدرِكُـــهُ ... كالوَهجِ يدنـــو على رَيثٍ مِنَ القَتَمِ(8)

إقبـــالَ مَنْ حـــارَ لا يَرنُو إلى سَـــبَبِ ... أو صـــاخَ سَـــمْعُهُ مَعْ إرنانَةِ الصَّمَـــمِ

جـــاءَتْ تَزُوكُ كمـــا بَكْرٍ على وَجَـــلِ ... أو كالمَهـــاةِ وَهَتْ تَشكُو مِنَ الأَجَمِ(9)

لمـــا تَدانَـــى لِكَفِّ الرِّشْـــقِ مارِنُهـــا ... نَاضَتْ بِذُعْرٍ وَألقَتْ عُروَةَ الخُطَمِ(10)

أثـــرَتْ وثارَتْ خُطاهـــا غَضَّةٌ نَهَضَتْ ... أسْـــرَتْ بِليـــلٍ وَجَرَّتْ سُـــدْفَةَ السَّدَمِ

◄ شاعر أردني.

لا عَنــكِ أو منــكِ فَــاءَ القَلبُ فِي وَلَهِ … إلا إليــكِ أفــاءَتْ صَفْــوَةُ الدِّيَــمِ
أوَّلْتُ رُؤيــايَ طَيفَــاً حَــلَّ فِي كَنَفِ … يــأوِيَ لِــذي عَتَبٍ مِنْ رِدَّةِ السَّــأمِ
صَدَّقْتُ ظَنِّــي وَعَــينُ الخِلِّ تَهمِزُني … لــولا صَــدَقتُ لَمَا أبرَزْتُ بالقَسَــمِ
كُنتُ النَّديْــمَ لِمَنْ يَهوَى مُنَــادَمَتِي … فالكــأسُ نِصفانِ نصفِيّ آخِرُ القِسَمِ
أقْــرَتْ وقَرَّتْ بِوَصْــلٍ غَيــرِ مُبتَذَلٍ … صــافِي المَوَدَّةِ جِــذمُ العِتقِ والكَــرَمِ
هَــذِي مُنايَ ارتَقَتْ إذ كُلَّما سَــنَحَتْ … رِئمُ الظِّباءِ سَقَتني حَسوَةَ الأوَمِ(11)
عَــلاً وَنَهَــلاً بِــلا نَهْــلٍ ولا عَلَــلٍ … طَيفٌ يَــزورُ علــى نــأيٍ بِلا وَصَــمِ
أوجَستُ منهــا وَثِيقَ القَــولِ تُبْــرِمُهُ … والجِفْنُ حَــلَّ الهَوى مِنْ عُقْدَةِ الذِّمَمِ
آلَــتْ فــأَلَّتْ وَبَعــدَ الإلِّ قــد حَنَثَتْ … أوَّلَــتْ خُطــايَ كأنْ ألْوَتْ على نَــدَمِ
لا تأخُــذِ القَــولَ حَرْفَاً إنْ وُلِيتَ بِــهِ … إنْ قــالَ لا قالَهــا مِنْ لَهْفَــةِ النِّعَمِ
أو تَهلَكَــنَّ أسَــىً مِنْ جَورِ عاشِــقَةٍ … غَيــدٌ تَــوَلَّتْ تَظُنُّ البِــرَّ بالعَــدَمِ
قَلَّدتُهــا الطَّوقَ زَهوَ الجِيــدِ مِنْ ألَقٍ … شِــعراً تَناثَرَ نَثْرَ التِّبْرِ فِي العَتَمِ(12)
أســعَى إلى الرُّوحِ مــا أوتِيتُ مَسألَةً … إنْ تَسعَدَ الرُّوحُ لا أخشى مِنَ السَّقَــمِ

الهوامش:

1- آض، يئيض، أيضا: عاد، يعود، عودا.

2- الأرائم: جمع أرئم على التذكير، ورئماء على التأنيث، ومن معانيها، الظبية يعلو مارن أنفها البياض.

3- البرح: شدة المشقة، رقة الأدم: نعومة الجلد، وغضاضة الجسد، وفي ذلك كناية عن الغيد من الحسان.

4- يجوز في اسم (لا) النافية للجنس إذا تكررت الأداة: بناء الاسم على النصب إعمالا للنفي، ويجوز الإعراب، تشبيها لها بإن وليس عاملتين ومهملتين، ولا يضار الإعراب إذا سبقه البناء، على أنه لا يصح البناء بعد الإعراب.

5- السدر: شجر النبق، والسلم ضرب منه، لثمره وزهره رائحة طيبة، تفوح من فم آكله، وتعلق بثيابه.

6- قالت: من القيلولة، وهي استراحة الظهيرة، والرخص: اللين الناعم، والعنم: ثمر العوسج، له لون أحمر يشبه به الخضاب.

7- الرضم: الصخور الضخمة تكون غارسة في الأرض غير ناتئة، واحدتها رضمة.

8- القتم: القتام، من الألوان ما يقرب من السمرة، والغبار يحجب البصر.

9- الزوك: مشية المثقل، وهت: ضعفت، الأجم: من الأنعام ما كان بلا قرون، أو أصيب قرنه، فيشعر بالضعف مع الأقرن.

10- الرشق: الذي يتطاول بعنقه وبيده. والذي يجد في الأمر.

11- الأوام: جفاف الحلق من شدة الظمأ.

12- التبر: نثار المعادن النفيسة.

كأننا نموت أكثر!

أروى أبو طير

ولأنني
أعلم بأنه يعلم بما لا أعلم.. أقول:
سيدي..
لا تتردَّد بإخبارهم
بأني
ما حييتُ.. ما عدتُ.. وما متُّ
او ربما متُّ
بموتٍ توافَق مع قوافي جثامينهم
فاستنسخوني لأقتل أخي
ثم تقاسموني حتى تلاشيتُ كصرخة السماء
والآن.... لا أرض لبيتي.
أخبِرهم سيدي بذلك، ثم تأمّل
كأننا نموتُ أكثر!
هل لكَ سيدي أن تقرضني كسرة من الوعي؟؟
لأدرك إجابتك عن سؤالٍ طاف مليّاً
حول كعبة لهاثهم
وما من إجابة تُشفي الغليل.
قولي..
بعد الذي كان.. على ماذا ستنبح كلاب البنادق؟
بعد كل هذا العدم.. ممّ ستغضب مريمات السماء؟
انظر.. ثمة نافذة يتسللها جمر الذهول
تنزف جراحاً وما من مُغيث.
انظر.. انها أكفٌّ غارقة بدماء الرجوع للجاهلية
يبكيها حال قول: أقتلتموني وأنا التي بظلالكم عابرة؟
تأمّل سيدي.. كأننا نُصغي لرصاصٍ نحن سراديب ثروته؟
ها أنا أطرق بابك.. ربي
وانا السائلة.. لمن كنتَ تشرّع أبواب المدى؟
ربي، إنهم قطعوا أطراف الجسد

كاتبة أردنية.

ولم يحظوا ببياض قميصك

أناظر حيرتك.. صمتك.. فأقرأ

كان على الحجارة أن تتدثر بحطب الثلج كي تنجو

بدمى البرلعم؟

كان على الغابة أن تهاجر بعد أن جانست

الشمع ونبيذ الأساطير؟

هم أضاعوا أبجديّة الإنسان

أضاعوها كمضغة بين فكّي السلاح

أينهم ربي؟

إني هنا.. أنا التي ما حييتُ.. ما عدتُ.. وما متُّ

تأمَّل سيدي

إنه موكب آخر

وكأنّ ذاك التراب أمسى قبراً وحيداً

يناجيه ذلّ عقيم.

تعال

لك أن تقترب.. أن تلمُّني كخرزات مسبحة

تناثرَتْ كي تجمع أشلاء خطاياهم.

لك أن تلمُّني لكن حاذر

فالضلوع صارت مرفأ لآلاف الطعنات

لُمّني وتأمّل سيدي.. كأننا نموت أكثر !



لوحة للفنانة فاطمة بو حاشي / الأردن

ظهور واختفاء سي محمد

محمود الريماوي

بعد مضي ستة أيام، وقد تبدّدت الدهشة الأولى حيال المدينة التي حللتُ بها لأول مرة، أخذتُ أمشي في شارع رئيسي هائماً على وجهي، وقد تجدّد لديّ الشعور اللعين بالخواء، واستبدّ بي شوقٌ محرور إلى شيء مجهول، أو شيء غائر قديم العهد، مُمنّياً النفس بل عاقد العزم على سهرة تُخرجني من جلدي، وقد استعددتُ لها بسحب شهيق أتبَعْتهُ بزفير طويل من رئتي، حتى حانت مني التفاتة سارحة إلى جواري فبدا لي محمد يتقدّم خارجاً بخطىً ثابتة من «شارع الشياطين»، وكان الوقت بُعيد العاشرة مساء بقليل.

«شارع الشياطين» في قلب طنجة فسيحٌ نظيف تغمره السكينة، يمتد بطول مائة متر، وبعرض خمسة عشر متراً، تحفّ به عشر محلات على كل جانب، ليست جميعها حانات وملاهٍ. كان الطقس في الأيام الأخيرة من فبراير يميل للبرودة مع تيار هواء نشط يتدفق من المحيط، وقد رأيت سي محمد وحيداً وعلى شيء من الحماسة، وبدا لي أنه يُكلّم نفسه وبانسجام. تسمّرت في موضعي، ونظرتُ اليه -أنا الذي لم أعرفه من قبل-نظرة العارف فبادرني متفحّصاً سحنتي:

«أنا أعرفك».

قلت : «شكراً. أنا أعرفك أيضاً».

فتبسّم وقال مستدركاً : «لكني لست متأكداً من اسمك. أنسى الأسماء..».

فأخبرته باسمي فهتف: «نعم نعم.. هذا هو أنت، ماذا تفعل هنا؟».

فأجبته: «أبحث عنك..».

فتبسّم ورفع صوته عن ذي قبل: «لا أحسبك خائباً حتى تمضي جُلّ وقتك في البحث عن شخصٍ غرُبت شمسه».

«لا تقل هذا.. شمسك لا تغيب»، أجبته.

راقه الثناء، فأردفتُ: «شمسك تشرق في الليل».

فضحك بجذل وخجل قائلاً: «أنتم المشارقة تُحسنون كيل المدائح، لهذا ابتُليتم بدكتاتوريين. هيّا معي إن لم يكن هناك ما يشغلك».

وأخذنا نمشي في الشوارع الداخلية المتفرعة من شارع محمد الخامس، ونتبادل أقل عبارات المجاملة، حتى دلف بنا سي محمد إلى حانة صغيرة نظيفة لا يافطة على بابها، وسارع للجلوس في الركن الأيمن متفادياً مواجهة العابرين والجالسين. ودعاني للجلوس قبالته. جلست مستشعراً دفء المكان وألفته رغم خلوه من أية رائحة ومن أي ديكور. وما إن أقبل النادل باشّاً حتى خاطبه قائلاً: «اهتمّ بأخينا العربي المشرقي». فهزّ النادل رأسه هاتفاً: «يا مرحبا.. مّتشرّفين». فتهللتُ باحتشام، وغمرني شعور بالرضى الداخلي، فلستُ سيء الحظ كما أزعم لنفسي في نوبات تَطيّر.

كاتب أردني.

وسارع يسألني إن كنت أعرف الشاعر محمود فأجبت بالإيجاب، وسألني عن أخباره فأجبته إنه يحتفظ بنضارة الشباب، ويتخذ رام الله مقراً له، قال إنه يحبّه ولا يكرهه رغم أن محمود شخص صعب. وأوضح بنبرة تخالطها بُحّة إنّ «الشاعر حلّ في طنجة مرة أو مرتين، لأني رأيته ذات مرة ليس هنا بل في الرباط. وأنت ماذا تفعل؟»، سألني. أجبت إني لا أفعل شيئاً عدا كتابة قصص ومقالات متفرقة، وأنا هنا التماساً لقليل من الراحة والاسترخاء. فأجاب إنّ آخر مرة قرأ لي فيها تعود ربما إلى عشر سنوات خلت، ولا يذكر الآن ما الذي قرأه. وقال: «أنت قليل النشر». فوافقته، وسألني إن كنت أحمل كتاباً لي معي. أجبت» «نعم. معي كتاب في الفندق».

- أي فندق؟

- ريتز.

- وا.. لقد ذهبت اليه؟

- أجل، صورتك على المدخل، مدخل الفندق جذبتني اليه. جذبتني من كازا إلى هنا.. (سمع كلماتي وتبسّم بهناءة طفل) وها أنا أود الاطمئنان عليك، بعد أن ابتسم الحظ لي وقابلتك بمحض الصدفة.

أجاب إنه يتردّد على مقهى السنترال في سوق الداخل قبل الظهيرة، ليس بعيداً عن هنا، وكان بوسعك ملاقاتي هناك. ثم عاد ليُصرّح بأنه في وضع جيد جداً، وليس هناك ما يُقلق، وأن كثيرين يثيرون شائعات حول صحته وحياته الخاصة، وأنه لا يخشى أحداً لا بول بولز ولا زوجته جين (قال ذلك وهو يشيح بذراعه اليسرى)، وأنه لا يخاف الإفلاس ولا النُقّاد ولا الموت. وإن فرصاً أتيحت له للسفر والإقامة في أوروبا لكنه لن يفارق طنجة، وسوف يتابع ترجمات كتبه من هنا. وأنه لا يشكو سوى من آلام عابرة في المعدة وأخرى في الصدر. المهم أنها ليست سرطان، قال ضاحكاً وهو يكرع كأس الفودكا الثالثة ويتشبث بسيجارته. وأبلغته أنه بصحة جيدة، ووجهه يشِعّ بالحيوية. لكنه لم يكتم دهشته قائلاً: «أنت تبدو كبيراً.. أكبر سناً مني. تخيّلتك أصغر من هذا». قلت له إنه الهرم المبكر، رغم اني ازددتُ (وُلدت) بعد مولدك بثلاثة عشر عاماً.

«هكذا اذن؟»، قال مستغرباً ومضيفاً: «نكبتكم هي السبب، هي التي تجعلك تبدو كبيراً.. مع أن محمود لا تظهر عليه النكبة، فهو يبدو مثل ممثل سينما». قال ذلك ضاحكاً، وقلت له متضايقاً إني أحب الشاعر وأعتز به، فأكمل دون أن يسمعني: «أما نكبتي أنا فلها أسباب شخصية». «لقد تجاوزتَها». قلت. «نعم تجاوزتُها. لم أعد مشرداً يتبرأ أقرب الناس اليه، منه. أنا من يتبرأ ممن لا أريدهم. أصبحتُ بلا فخر وبلا تواضع صاحب اسم. الأوروبيون يعرفونني أكثر من العرب».

في هذه الأثناء تقدّم شاب فضولي وصافحه بحرارة، ثم صافحني بحرارة متكلفة، ولم يبادله سي محمد الكلام، ولم يُبالِ الشاب بتجاهله، وانصرف هانئاً إلى طاولة غير بعيدة يشغلها اثنان آخران، فيما واصل النادل الذهاب والمجيء حاملاً بأريحية ظاهرة الكؤوس والزجاجات وأطباق الشهيوات (المُقبّلات). أوضحت لسي محمد إن العرب يعرفونه جيداً ويقرأونه، فلم يثق كثيراً بكلامي واستنكر مُحاجاً: «لديكم عقدة الخواجات، مرة كولن ولسون ومرة سارتر ومرة مورافيا ومرة الياباني الفلاني، والآن ماركيز وبورخيس، وغداً الله أعلم من». وسألني إن كنت أعمل في الصحافة، أجبته إني تقاعدت، وأكتفي بكتابة مقالات. فقال إنه لا يرغب بإجراء مقابلة معه. فاجأني، إذ لم يكن في نيتي اجراء مقابلة صحفية. قلت له: «وددتُ السلام والاطمئنان عليك لا أكثر». وقال» «حسناً، إذن ليست هناك مقابلة؟»، فأجبت: «كما تريد». فقال: «هكذا أفضل.. نهدر على راحتنا». وقال إن الصحفيين ينسبون إليه كلاماً لم يقله، وإنهم، ليس كلهم، يضعون له صوراً غريبة لا يعرف من التقطها، وإنه لا يرغب باجراء مقابلات إلا إذا طلبت المقابلة صحفية مثلاً.. حينها قد يختلف الأمر، قال ذلك دون نبرة سخرية، وإذا بنا برجل يتقدم فجأة يُحيّي بتلعثم ويمُدّ

نسخة من كتاب «الخبز الحافي» طالباً منه التوقيع عليها. يستغرب سي محمد ويسحب قلماً من الجيب الداخلي لجاكيته قائلاً: «لسنا في حفل توقيع يا صاحبي». ويوقّع بسرعة بغير أن يسأل الرجل عن اسمه، وهذا لم يبادر إلى ذكر اسمه. يشكره الرجل ويأخذ كتابه على عجل. ثم يتناول كأسه الخامسة ويشرع بالحديث بالدارجة الخالصة حول أمور شتى، ويأتي على ذكر أشخاص كثيرين بأسمائهم الأولى لا أعرفهم، حتى فقدتُ قدرتي على الاستيعاب، مع اضطراري لأن أهز رأسي كل بضعة دقائق مجاراة له، وخلال ذلك أتأمل قسمات وجهه وعينيه اللامعتين الغائمتين وشاربيه الكثّين المبلولة أطرافهما، ورقبته المرتخية، كما دققت في أسنانه التي هجرت لونها الأبيض، حتى إني سرحتُ وتساءلت كالعادة: ماذا أفعل هنا، لمَ أنا هنا وليس في مكان آخر؟ وإني قد لا أنجح مهما حاولت في التواصل معه، وقد واصل حديثه وأخذ يطلق هذه المرة سيلاً من لعنات وشتائم، فأدركت أن مزاجه قد انحرف. ولم أجد ما أقوله سوى: «ما عليك. ما عليك. دعهم، أنت بخير». ثم تلفّت حواليه بسرعة قائلاً بنفور: «حقاً هذه الحانة ذكورية، أنا آتي اليها وفاء لذكريات قديمة فقط. اللعنة على الوفاء!. أكمِلْ كأسك أو دعك منها، من يُمضي السهرة في احتساء جعة لا ينتج أدباً جيداً. هيّا بنا إلى الفندق»، ونهض. لم يأذن لي بتسديد الحساب ولم يُسدّده هو، مشيراً إلى النادل بحركة التفاف دائرية من سبابته بما يفيد: لاحقاً، في ما بعد. وخرج متفادياً بنجاح الاصطدام بزبون عَبَر الباب لحظتها متعجلاً.

أخذ ينهب الطريق مسرعاً إلى الفندق. لم أتوقع سرعته هذه في المشي. إنه يكاد يُهرول. حاولتُ مواكبته فبدت هرولتي مضحكة في نظري، فكيف ستكون بأنظار السابلة الذين لم ينقطعوا عن عبور الشارع مع منتصف الليل. كانت تفصلنا مسافة تزيد قليلاً عن 400 متر عن الفندق، هذا إن سلكتُ في طريقي الوجهة الصحيحة. واصل سي محمد هرولته وبدا في غير حاجة لبذل جهد كي يمشي مسرعاً، كما بدا خفيفاً نحيلاً مُجنّحاً كأنه على وشك الطيران، ولا بُد أنه في الأثناء قد نسي أمري. ولم يلبث أن اختفى كما هو متوقع عن ناظري. لم أقلق.. سنلتقي في مدخل الفندق، حدّثت نفسي. وأخذت أغُذ الخطى ساهماً، ومنفصلاً عن المرئيات أمامي ومن حولي، عن واجهات المحلات المغلقة والقليل منها المفتوحة التي اتخذت سمتاً مغلقاً ومتباعداً، وعن العابرين وقد بدوا رغم وطأة حضورهم أشباحاً حية..

وصلتُ متعباً بعض الشيء إذ سرتُ بأسرع من مشيي العادي. كان حارس الفندق مصطفى بمعطفه الأسود وبالبيريه الأسود وبشاربيه العريضين السوداوين يدخل ويخرج من الباب كالعادة ويُكلّم هذا أو ذاك. حيّيته على عجل. وسارعت لسؤال موظف الاستقبال واسمه مصطفى أيضاً (لكن دون علامات فارقة له) عن سي محمد شُ... متفاجئاً، ومُتفحّصا ملامحي أشار متبسّماً إلى يساره، إلى الصورة الكبيرة ذات الإطار، وهو يُديم التحديق بي: «ها هو». تجاهلت الصورة فقد ألفتُ وجودها في موضعها، وشعرتُ بتيه مفاجىء كشعور ممثل يكتشف بعد فوات الأوان أنه قد خرج بعيداً جداً عن النص. طلبتُ بصوت متحشرج المفتاح وغادرت ببطء وشرود إلى غرفتي، وفي المصعد الذي لم يشاركني فيه أحد لحسن الحظ أخذت أحدّث نفسي بأن: «ما توقعته قد حدث.. لقد حدث ما توقعته»، وما إن أدرت المفتاح الثقيل وعبرتُ صمت غرفتي حتى صحوت مما يشبه غيبوبة، واستذكرتُ مُتهّيباً موعداً أبرمته مع صديق لزيارة قبر سي محمد في اليوم الموالي، ومُغالباً السويداء التي اعترتني عزمتُ على اهتبال الفرصة في الغد، ومفاتحة سي محمد بالسؤال: أين اختفيتَ ليلة البارحة يا صاحبي؟

قـصـص

الحزن يأتي دائماً

أميمة الناصر

مؤامرة

- تعال

همست بعذوبة وخوف.

اقترب خطوة. كان قلبه يخفق بشدة. العتمة تتقافز حوله، وأصوات إطلاق الرصاص تصل من كل الجهات.

- لا تخف.

عضّ على شفتيه وكاد يبكي. تراجع خطوتين خوفاً، لكن وجهها من خلف الباب نصف المرئي، جعله يتقدّم خطوات عدّة رغم غزارة الرصاص.

وصل إليها. دفع الباب برفق ودخل. في الداخل كان ثمة جنود في انتظاره. قتلوه فوراً برصاص قليل، وابتسموا في وجه المرأة التي كانت تسرّح شعرها على مهل.

خوف كثير

- اغمضي عينيكِ فقط.

هزّت رأسها هزّة خفيفة، ومن بين شفتيها الشاحبتين خرجت كلمات واهنة لا تكاد تُسمع.

- لا أستطيع.

- لا تخافي. لن تموتي، أعدك.. اغمضي عينيكِ.

وسّدت وجهها بيديّ، لحظات وراحت في سبات عميق.

* * *

قشعريرة باردة تسري في جسدي، وخوف يهجم مرة واحدة على قلبي الصغير بمجرد أن تدعوني أمي للاستحمام.

أماطل وأختلق أعذاراً لا نهاية لها. لكن ذلك لا يجدي مع إصرار أمي.

ما إن ينسكب الماء على رأسي حتى أبدأ بكاءً مجنوناً:

- سأموت. لا أريد أن أموت.

لا تأبه أمي لبكائي الذي اعتادته. تغسل شعري حتى آخر شهقة. وما إن أفتح عينيَ، حتى أحتفل بالحياة الجديدة الموهوبة لي.

* * *

مرّ خوف كثير قبل أن أفتح عينيّ على اتساعهما، وأنظر إلى السماء مباشرة.. أحدق طويلاً في زرقة لا تنتهي.

كاتبة أردنية.

خسائر فادحة

يجلس الرجل صامتاً على طرف الأريكة يدخّن، وينظر بلا اهتمام إلى التلفاز.

تجلس المرأة صامتة على الطرف الآخر من الأريكة، تقلّب بلا اهتمام مجلة بين يديها.

لم يرغب الرجل في الكلام، ولم ترغب المرأة في البكاء.

الكلام الكثير الذي لم يُقل تناثر مع ذرات الهواء القليل في الغرفة، وأكدّ لكليهما أنّ ثمة خسارات فادحة وقعت، وأن فتح النوافذ لهواء نقي لن يقلل من الخسائر.

تداخل

أناس كثيرون يتجمهرون. فوضى وهلع شديدان. قليلاً، وبدأوا يركضون خوفاً من إطلاق نار محتمل.

كنت مثلهم أركض ومعي أبنائي الثلاثة.

مضى وقت لا أدريه قبل أن يهدأ الوضع قليلاً. لكن، فجأة رأيت رجالاً يركضون بأقصى سرعتهم، وقد تخطّف وجوههم خوف شديد، فأدركت أنّ العدو قادم والموت قادم.

ركضت بجنون ممسكة بيد ابني الأصغر. قليلاً واكتشفت أنني ضيّعت ابنيّ الأكبر سناً. جعلت أصرخ عليهما بأعلى صوتي. أدركت بوعي تام أنني إن لم أعثر عليهما الآن، فقد ضاعا إلى الأبد.

ظللتُ أصرخ عليهما بصوت هستيري حتى استيقظتُ من نومي.

تنهدتُ بعمق وأنا أجدني في سريري، ثم ما لبثت أن أغمضت عينيّ طلباً للنوم، أردت بشدّة العودة للحلم لاسترجاع ابنيّ.

منتصف الضحكة

تماماً في منتصف الضحكة، ويده تطير لتضرب الأخرى عَلقتْ عيناه بوجهها المندهش والمرتبك بحمرة خفيفة والمأخوذ بغِياب مُرٍّ قاس.

ظلّت يده معلقة في الهواء، لم تضرب الأخرى، والضحكة التي لم تكتمل تبلَّل طرفها بدمع طريّ.

الوجه المندهش انفلت مرة أخرى في غيابه المرّ، والضحكة ظلت تَعْلق في المنتصف بحثاً عن وجه مندهش.

قتل مرير

الرجل الذي مات للتو بست طلقات في صدره، لم يستسغ موته. ظل يحاول رفع جثته والمشي على قدميه دون فائدة، فقد تحوَّل من لحظته إلى كائن شبحي خفيف.

مستدلاً برائحة الموت، بحث عن قاتله حتى وجده. بغضب أمسك عنقه وشدّ عليها يريد قتله، لكن جسد القاتل كان خفيفاً وهلامياً.

نظرا إلى بعضهما، وابتسما بمرارة.

المصعـــد

▶ فتحي الضمور

مؤخراً عملتُ في شركة كبيرة، مكونة من سبعة طوابق، في كلّ طابق شقتان منفصلتان، مارستُ هوسي، حتى عرفتُ عدد البلاط فيها.

هكذا أنا دائماً، عندما أجد نفسي في بناية شاهقة، أو حتى عادية، أجدني حريصاً على معرفة عدد الأدراج فيها، وعتباتها، لون أبوابها، إنارتها. أشعر بشيء من الجنون عندما أهتمّ بتفاصيل التفاصيل فيها، لكنّي أمتلك حاسة أشدّ غرابة ممّا أفعله، وهي عندما أكون في المصعد، أعرف الشخص الأخير الذي استخدمه، من خلال رائحة عطره، وأميِّز إن كان ذكراً أم أنثى.

أكثر ما كان يعنيني، ذلك المصعد الجميل، الذي به يبدأ صباحي في العمل. فما إنْ أصل إلى الشركة حتى أفتح باب المصعد وأدخله، فأعرف آخر واحد خرج منه. حتى إنّي دخلت في ذلك مرحلة الهوس بالرائحة والعطور، إلى حدّ أنْ أذهب إلى الشخص في مكتبه، لأخبره بأنّه كان في المصعد قبل قليل، وأكثر من أذهب إليهم، هنّ الفتيات، فلا أكترث كثيراً بالرجال في هذا الجانب.

المصعد كان سبباً قوياً في إقامة علاقات مع الجنس اللطيف، ذلك أنّني عندما كنت أقترب من أيّ فتاة، أشمّها، فتعشق روحي رائحة عطرها، فلا أنساها أبداً، وعندما تكون في المصعد، وتخرج يبقى عطرها في زواياه، فأشمّه لتذوب روحي فيه، فأصل إلى ذروة الإثارة وكأني بأحسن حالات الانتشاء.

أنفي لعين لحدّ أنّه يعرف النساء، أكثر من آل بتشينو في فيلمه "عطر امرأة". كدتُ من وراء ذلك أنْ أدخل مع الشيطان في مقامرة على كل النساء العاملات، الفتيات منهنّ، والعوانس، والمطلقات، والمتزوجات، والجميلات والقبيحات، وفي كلّ مرّة أكسب الرّهان!

أنفي هذا أصبح معرضاً للتكسير، ومستهدفاً من الشباب العاملين في الشركة. أصبح الجميع يعلم بأمري، وبقدرتي على تمييز وتحديد الأشخاص من خلال عطرهم. ماذا عليّ أنْ أفعل الآن حتى أتجنّب غيرتهم اللعينة؟

التزمت مكتبي وحيداً، أطول وقت ممكن، إلا أنّني بين الحين والآخر كنتُ أذهب إلى المصعد لأستنشق أنوثتهنّ، ومن

▶ كاتب أردني.

ثمّ الإيقاع بواحدة ممّن يغسلُ العطر أجسادهنّ المخبوءة عن أعين الأغبياء.

العطر وحده يكشف عن أجساد الجميلات وأرواحهنّ؛ بل إنّ الرجال أيضاً عرضة لذلك، فالجسد تنبعث منه رائحته الطبيعيّة، حتى إذا ما استخدم أحدهم عطراً ما، وكان لا يتناسب مع رائحة جسده، نتج عن ذلك رائحة غير مستحبّة، ينفر منها كلّ من يشمّها. أمّا إذا كان العطر منسجماً مع رائحة الجسد، فقد بدأ فصل الإثارة والجنون.

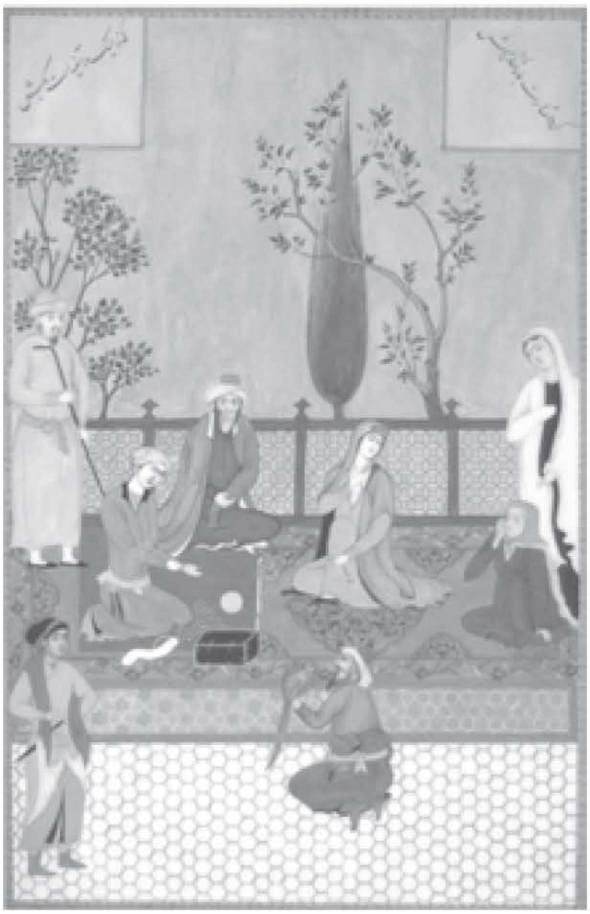
هذا ما كان يحدث معي في المصعد، ألملم العطر القابع في زواياه، فيتشكل لي على هيئة امرأة على السرير.

كان أكثر ما يعجبني عطر امرأة في الأربعين من عمرها، وكانت كلما تدخل المصعد، تخرج منه وتبقى أنوثتها جاثمة على مرآة المصعد، فأعرف رائحتها، وأبقى أقبّل أنوثتها على المرآة، حتى يزول آخر رذاذ عليها، فتبدو كنهر لم يشرب منه أحد. هذه المرأة كانت تستخدم Nina Ricci الذي كان يأكل جسدها كلّه. كنت أذوب عندما أقترب منها، أو عندما أتنفسه في المصعد، فأذهب بخبث إليها وأخبرها بأنّها كانت قبل قليل فيه. كانت تتعجب من أمري، وكيف أنّني أعرف ذلك، حتى استقام لي الأمر معها، وامتدت علاقتي بها لأكثر من خمس سنين، وأنا أعرف نوع العطر الذي تضعه كلّ يوم على جسدها.

بعد فترة طويلة من عملي، وبعد تفشّي سرّي للجميع، جاءني رجل أنيق مسؤول عن شركة كبيرة للعطور في السوق الحرة التابعة للمطار، وعرض عليّ مبلغاً مغرياً من المال لقاء عملي هناك. وافقت على عرضه المغري، لكنني كنت حريصاً بالوقت نفسه على الذهاب بين فترة وأخرى إلى عملي القديم من أجل تلك المرأة.

كلّ ذلك تغيّر فجأة، ولم أعد قادراً على تمييز أيّة رائحة حتى عطرها المثير. كلّ شيء تغيّر حتى أنفي لم أعد أرغب برؤيته في المرآة، كلّ شيء تغيّر، حتى الحركات الغريبة التي كنت أفعلها في المصعد. كنت أتصرف وأنا بداخله كالأطفال، أخرج لساني تارة، أرقص تارة أخرى، أفعل أشياءً لا أفعلها خارج المصعد. فقدتُ الشهيّة لكلّ شيء مرة واحدة، حتى المرأة الأربعينيّة فقدت شهيتي لاغتصاب عطرها.

المرأة التي أحبّتني قالت لي عندما شعرتُ بغباء أنفي: عليك أن تترك العمل في محل العطور !



لوحة للفنانة فاطمة بور حاتمي / الأردن

من يوميات موظف صغير

فدوى الوراق

"الحارة الشعبية موجُ أحداثٍ متلاحقة ، ووجوه متعددة فيها من الألفة ما يمنح النفس السعادة والسرور" ، فكر في نفسه قليلاً ، ثم مضى يكمل مشوار يومه ..

لا يدري ما الذي أثار ذلك في باله ، ولكنه حين عاد إلى المنزل مساءً وجد والدته جالسة في الصالة ، تحيط بها الجارات يمسكن بأكواب الشاي الساخن ويتحدثن، وحين رأينه بدأن يلملمن أنفسهن ويتمتمن بأسئلة عن الصحة والعافية... سألته والدته بعد رحيل الجارات: "كيف كان يومك؟"، "عادياً" ، أجاب.

كان قد بدّل ملابسه حين جاءت إليه بطبق من (لُبّ الكوسا) مع رغيف من الخبز وهي تقول: "زوجة ابن خالتي قد توفيت في الكويت، وعلينا الاتصال هاتفياً به وبشقيقاته للتعزية، لا نريد أن نقصّر بأداء الواجب ، الجماعة ما بيقصروا معانا".

نظر إلى الطعام وهو يتمتم : "صحيح، سأشتري بطاقة للاتصال بهم" ، وفكر: "لمَ لمْ ينتظروا حتى نهاية الشهر ليخبرونا؟ من أين سأحضر ثمن البطاقة؟ إنّ الموت أسهل بكثير من شراء بطاقة هاتفية في منتصف الشهر هذه الأيام ..". عاد إليه وعيه ليكتشف أن والدته ما زالت تتحدث عن خالاتها وكيف أنهن كنّ خير عون لها، مما يلزِمها بالوقوف معهنّ كما ساندنها في الأيام الصعبة ..

كالعادة ، خرج من المنزل ليتمشى قليلاً في السوق ، وهو يتساءل كيف يستطيع شخص بمثل ضآلة حجمه أن يكون جبلاً صلداً لا تهزه الأحداث كما تقول والدته؟ كيف يكون ذلك، وهو الذي يشعر الآن بحاجة شديدة للبكاء، كلما تذكر أنه لا يجد من يقرضه ثمن بطاقة.. تذكر أن الناس في الحارات الشعبية كانوا قديماً يلتفّون حول بعضهم بعضاً ، يساند أحدهم الآخر .. ثم فكّر: "ما زالت الألفة موجودة، إلا أنّ الزمن صعب، والمادة أصبحت شحيحة، والدنيا غلا والكل يحفظ نقوده (إن وجدت) ولا ينفقها بالساهل...".

نسي البطاقة ، وواجب العزاء، وانسلّ إلى غرفته بصمت وهو يقول في نفسه : "غداً يوم الخميس ...".

صباحاً، غادر المنزل وصوت والدته يركض خلفه: "لا تنسى، يجب أن نهاتفهم بأسرع وقت..". هزّ رأسه بصمت

◄ كاتبة أردنية.

وهو يفكر : "من ناحية أخرى من الجيد أن العزاء لن يكلف سوى ثمن بطاقة هاتفية لا غير ..... ".

حين وصل إلى الدائرة الحكومية التي يعمل بها ، لم يجد ، كالعادة، سوى الحارس .. حيّاه وفتح باب المكتب الذي يعمل به ودخل .. تلك عادة قديمة ربّته عليها والدته: أن يصل إلى عمله مبكراً حتى لا يتأخر ويتعرض لمشاكل وخصومات واتهام بالكسل والإهمال ... جلس ليكمل كتابة قصة كان قد بدأها منذ أيام ولم يتسنَّ له الوقت لإتمامها .. لقد أتعبته هذه القصة ، لا يعرف كيف ينهيها ، ويشعر أنه لم يعد قادراً على الكتابة .. فذهنه فارغ وجعبته خاوية ... وهذا ما يسبّب له الألم .. لأنه يعتمد في معيشته، أيضاً، على نقود المكافأة التي يستلمها من الصحف التي ينشر بها.. اضطر أن يضع القصة جانباً حين بدأ الموظفون بالوفود ، بدأت الحركة وعلت الأصوات وانخرط بإتمام المعاملات، في حين كان الموظفون يتحدثون بسعادة عن زيادة قريبة على الراتب ، دعا بقلبه أن يكون هذا الخبر حقيقياً كي تفرح والدته .. بدأ زملاؤه في المكتب بتوجيه الحديث إليه .. والتعليق عليه بهدف إضحاكه ، وهو يبتسم ويتمتم بكلمات قليلة خجلة . وحدها والدته كانت تعلم أنه لا يتحدث كثيراً ويطيل الصمت لأنه كان يتأتىء في كلامه، ولم يتلقَّ علاجاً، مما دفعه في نهاية الأمر إلى إطالة الصمت وعدم الخروج منه إلا ما ندر، محتفظاً بالكثير الكثير من الأحاديث لنفسه.

لقد أتعبته هذه القصة فعلاً، اجتاحه القليل من الحزن ولكنّ أمنيته بأن يكون خبر الزيادة حقيقياً، أعادت إليه شيئاً من الصفاء ... لكنّه حين ألقى بنظره إلى الأرض، عاودته القصّة لقد تذكر : "من أين سآتي بثمن البطاقة؟!!!".



لوحة للفنانة فاطمة بو علني / الأردن

مولد اللغة وقصائد أخرى

لوسيل كلفتون

ترجمة نزار سرطاوي

1. ذكرى

سَلْني لأحكي لك كيف يكون شعورك
حين تتذكر وجه أمك
وقد تحوّل إلى ماء تحت الكلمات البيضاء
التي قالها الرجل في متجر الأحذية. سلني،
مع أنها تحكي أحسن مني،
لا لما لديها من سحر
بل لأن ذلك لم يحدث أبداً
تقول،
لم يكن ثمّة بائع متنمّر يتبجّح
لم يكن ثمّة غضب ولا خجل، لم يحدث شيء
من هذا أبداً.
كل ما أذكر هو أنني اشتريت لكِ
أول حذاءٍ يلبسه الكبار
تبتسم. سَلْني
كيف يكون شعوري.

2. مولد اللغة

وقام آدم
مذعوراً في الجنة
وما من كلامٍ في جعبته
يصف العشب
الذي اقتلعته أصابعه
ولا لسانٍ
يُسمّي الطعم
الذي يتلألأ في فمه
هل سحبت الأنصال الحادة

◄ كاتب ومترجم أردني.

دماً – هل أصبحت تلك

وثبتَه الأولى

نحو اللغة

هل حاصرته

دهشته

هل ارتعش

هل همس

حواء

3. يا الله يا قديم

يا الله يا قديم

أعد إليّ

أمي في ثلاثينياتها

وهي في الشرفة الأمامية وقد مالت بجسمها

ووسادةُ ثدييها الهائلة

تضغط على الدرابزين

وتطلب إليّ أن أذهب إلى فراشي.

عمري الآن يكاد يبلغ ضِعفَيّ عمر تلك المرأة الميتة.

لا أكاد أذكر أغنيتَها

رائحةَ يديها

على الرغم من أن شعرها الغليظ يخدش أحلامي

في الليل. أعِدْها إليّ يا ربَّ الماضي

والحاضر، أمي تناديني،

صوتها يدندن باسمي.

قصائد.

تتخلى عنها.

الورق يحترق

دررٌ تتحول إلى درر.

عيناها حيوانان.

كل خصلة من شعرها

زوجةُ أفعوان

طائعة.

لن تسترد عافيتها أبداً.

تذكّروا. ما من

شيءٍ لا يمكنكم ان تحتملوه

من أجل هذه المرأة

4. أنا متهمة بالانشغال بالماضي

أنا متهمة بالانشغال بالأيام الخوالي

وكأني أنا التي صنعتها

وكأني أنا التي نحتّها

بيدي. لم أفعل ذلك

هذه الأيام كانت تنتظرني

حين جئتُ

كانت رضيعةً مخيفةَ لا تحمل اسماً

وأنا بتشجيع من أمي

أخذتها إلى الثدي

وأطلقت عليها اسم

التاريخ

هي الآن أكثر إنسانيةً

تتعلم اللغات يومياً

تتذكر الوجوه والأسماء والتواريخ.

وحين تصبح قويةً بما فيه الكفاية لتسافر

وحدها، انتبهوا، فإنها ستفعل ذلك.

5. غضب عارم

(إلى أمي)

تذكّروا هذا.

ها هي تقف إلى جانب

الفرن.

جمرات الفحم

تلمع كالياقوت.

يدها تبكي.

يدها تقبض على

رزمة من الورق.



الكاتبة لوسيل كلفتون

لوسيل كلفتون (1936 – 2010) شاعرة وأكاديمية أميركية من أصول أفريقية. أصدرت عدداً كبيراً من الأعمال الشعرية وقصص الأطفال. تناولت في شعرها تجربة المرأة الأفريقية، مؤكدةً على قوتها وصبرها ووقوفها بصلابة في وجه الشدائد، وتجلى ذلك بصورة واضحة في قصائدها عن نفسها وعن أمها وحياتها الأسرية. وقد فازت كلفتون بالعديد من الجوائز الأدبية المرموقة.

المصدر

http://www.poemhunter.com/lucille-clifton/poems/

باستثناء القصيدة الأخيرة

https://www.facebook.com/permalink.php?story__fbid=462470627139818&id=172554716131412

الخـــوف

قصة : أحمد محمود

ترجمها عن الفارسية : علي زائري

مع دوي إطلاق أول رصاص في الهواء، ارتعد قلب خالد. تمتم يحيى بكلام غير مفهوم وأطلق بعض الشتائم والسباب، ثم ضغط بشدة على دواسة الوقود بقدمه؛ فطارت سيارة الـ«بيك أب» (Pick Up Car).

كانت الأمطار الساحلية تتساقط بغزارة، فبدت وكأنها خيوط غليظة تخيط السماء بالأرض. أخذت الأمطار تضرب بشدة كلاً من سيارة البيك أب والأسفلت وجانبي الطريق المكسوين بالوحل، وكذلك كتلة الأشجار الكثيفة الملتحمة بعضها ببعض على بعد عدة أذرع من الطريق.

بعد إطلاق الرصاص الثاني، بدأت شفتا خالد ترتعشان:

- يحيى! قف... لا يمكننا الهروب.

التحمت تجاعيد جبهة يحيى العريضة، وارتفع حاجباه إلى أعلى:

- يا لك من أحمق!

- أنا أقصد...

- أنت لا تعلم ماذا يعني السجن!

- إنه أفضل من الموت.

- لا، ليس أفضل منه.

غيّر خالد حالته على الكرسي، وأصابت صوته نبرة الالتماس والتضرُّع:

- إنّ سيارتهم من طراز «دودج».

- فلتكن...

- إنها ثمانية أسطوانات.

- اصمت!

كانت مياه الأمطار تجري فوق الأسفلت، والرياح تهبّ، فتتراقص معها المياه فوق الأسفلت، فيما تتناثر قطرات الأمطار الغزيرة على الزجاج الأمامي للبيك أب. انحنى يحيى فوق عجلة القيادة، وضغط على دواسة الوقود إلى أقصى حد.

سحب خالد عوداً من الكبريت لكي يشعل سيجارة. كانت يده ترتعش فانطفأ عود الكبريت. سحب عودا آخر. كان الهواء يتسلل إلى داخل السيارة، فحنى خالد رأسه. أشعل

◄ كاتب ومترجم إيراني.

السيجارة، ابتلع دخانها، ثم نفخه بصخب. كانت البيك أب ممتلئة تماماً حتى أعلى الزجاج الخلفي بأوراق السجائر، والسجائر الأجنبية والحبر.

انزلق خالد فوق فرش السيارة قليلاً، وسحب نفسه إلى أسفل وأغمض عينيه. كان صوت إطارات السيارة الرتيب يملأ أذنيه.

انتفض خالد فجأة إثر سماع دويّ الرصاص الثالث، وسحب نفسه إلى أعلى. كانت السيارة دودج ذات الأسطوانات الثمانية تظهر في المرآة. بدت مقدمة السيارة وكأنها مرفوعة فوق الأرض. كانت واجهة دودج العريضة تشبه فم سمكة القرش التي تهاجم فريستها بغضب.

نظر خالد إلى زاوية من وجه يحيى. كانت عيناه حادتين وشفتاه ملتصقتين بشدة.

- يحيى...

- ماذا؟

- ماذا لو أنهم أصابوا إطارات السيارة؟

- ستنقلب السيارة مرة كل كيلومتر.

- أي أنها ستنقلب مائة وأربعين مرة؟

- سوف نموت سوياً.

- ولكن...

قال يحيى بهدوء وتأنٍ:

- قلت لك اصمت.

دمدم خالد بعض كلمات، كما لو كان يتحدث إلى نفسه. كان صوته مرتعشاً:

- يستطيع الإنسان في السجن أن يأمل...

غضب يحيى كثيراً:

- إن هذا الأمل لا يليق إلا بالكلاب.

انفجر صوت خالد مع دوي الرصاص الرابع.

- قف يا يحيى... إنهم... يستطيعون إصابة الإطارات...

تخبطت أسنان يحيى ودمدم قائلاً:

- قلت لك اخرس.

- كيف يمكنني...

- كان عليك أن تتوقع ذلك منذ اليوم الأول!

- لم يفت الأوان بعدُ.

- لقد فات.

ساد الصمت عدة لحظات. لم يكن هناك إلا صوت الإطارات وصورة دودج التي تكبر في المرآة لحظة بلحظة.

قال يحيى:

- اشعل سيجارة واعطني إياها.

وضع يحيى السيجارة في طرف فمه. كان ينظر إلى الأسفلت بنظرات حادة، والبيك أب تبتلع هذه النظرات من شدة سرعتها.

كان خالد مضطرباً، وبدأ يتحدَّث من جديد:

- إنهم يقتربون.

- لو أنهم استطاعوا للحقوا بنا... ولأصابوا إطارات السيارة أيضاً... إنهم لن يرحموننا... هم لا يفكرون سوى بالمكافأة التي سيحصلون عليها مقابل الإمساك بنا.

حرّك خالد يده:

- لا يا يحيى... لا! ليس هكذا...

بدأ العرق يتساقط من وجه خالد. ابتلع دخان السيجارة، فأصابه السعال. نظر يحيى إلى خالد بطرف عينه وقال:

- أنت لم تكن أبداً ساذجاً إلى هذه الدرجة.

كان صوت خالد قد أصابه الإعياء:

- إنهم في النهاية بشر.

راودت صوت يحيى نبرة استهزاء:

- أعلم أنهم بشر... ولكنهم في النهاية بشر قتلوا الكثيرين... بشر...

مع دويّ صوت الرصاص الخامس، مسح خالد عرق جبهته بطرف إصبعه، وفتح نافذة السيارة.

- لماذا فتحت النافذة؟

كان صوت خالد المنبعث من حنجرته الجافة ضعيفاً للغاية:

- أشعر بالحرارة.

قال يحيى بابتسامة تملؤها سخرية:

- قل إنك قد فقدت أعصابك... قل...

- لا يا يحيى... أنا لم أفقد أعصابي... أنت مخطئ... يجب عليك أن تتوقف.

دمدم يحيى:

- من الأفضل أن تصمت.

قال خالد:

- إنَّ عملَنا خطأ.

زاد صراخهما:

- قلت لك اصمت.

- قف يا يحيى.

صاح يحيى:

- اصمت!

مدّ خالد يده نحو مفتاح تشغيل السيارة بسرعة، ومع انطلاق الرصاص السادس، ألقى به خارج السيارة.

اختلّت السيارة وتوقف محركها.

- تبّاً!

قال خالد بهدوء:

- أنت الآن مُجبَر على التوقف.

ارتعش صوت يحيى من الغضب:

- يا ابن العاهرة!... لماذا فعلت هذا؟

- يحيى...

- لم أكن أتوقع أن يقتلني نذل مثلك!

- لا يا يحيى، أنا لن أقتلك.

فاجأ يحيى خالدَ بضربة قوية بظهر يده كادت تحطم فمه. جرحت شفة خالد وسال دمه فملأ ذقنه.

- انظر أمامك أيها الحقير. كنا على وشك الوصول إلى المدينة والخلاص منهم.

مسح خالد الدم من فوق ذقنه بكُمّ القميص وقال:

- لكنهم ما كانوا سيمهلوننا... كانوا سيجبرون على إطلاق النار وإصابة إطارات السيارة.

تثاقلت حركة البيك أب. كان يحيى يضغط بلا جدوى على دواسة الوقود. رفع يحيى قدمه من فوق دواسة الوقود ووضعها فوق دواسة المكبح، ثم فتح باب السيارة، وترك العجلة، وقفز من السيارة، فوقع في بركة مياه بجانب الطريق. كانت السيارة على وشك الانحراف. تولّى خالد القيادة بسرعة. أصاب صوت مكابح دودج خالدَ بالهلع. مرت دودج بسرعة فائقة من جانب البيك أب. أوقف خالد السيارة. خرج يحيى من مستنقع المياه الموجود على جانب الطريق، وأخذ يجري باتجاه كتلة الأشجار الكثيفة. فجأة، انطلق في الهواء دوي رصاص، أصاب أسفل كتفه الأيسر، ثم خرج من صدره مصحوبا بالدماء.

جلس يحيى على ركبتيه أسفل شجرة. ثم بدأ بالتدحرج في هدوء فوق الأرض واختلط دمه بمياه الأمطار.

أسرع خالد بهلع إلى حيث يرقد يحيى.

كانت الأمطار تتساقط وتتساقط، والرياح تعوي مثل آلاف الذئاب الجائعة. اشتبكت أوراق الأشجار الحادة بعضها ببعض، وملأت الجو بضجيجها المثير للاستياء.

جلس خالد على ركبتيه، وأخذ رأس يحيى في حضنه. امتزجت دموع يحيى بمياه الأمطار.

- يحيى... لقد قتلتك... ظننت أنني أعمل لصالحك.

أصاب الشحوب نظرات يحيى. ارتعشت شفتاه لكنه لم يقل شيئاً.

- أنا أفهم يا يحيى... أنا أفهم... أنا لست جديراً بهذا العمل... عندما أخرج من السجن، لن أفكّر به... أقسم لك يا يحيى...

توقفت شفتا يحيى عن الحركة، وسكنت نظراته التي كانت موجهة مباشرة إلى وجه خالد.



الكاتب أحمد محمود

المصدر:

هذه القصة من مجموعة «از مسافر تا تبخال» (من المسافر إلى الهربس)، طهران، دار معين للنشر، 1992.

المؤلف في سطور:

وُلد «أحمد محمود» عام 1931 في مدينة «أهواز» (جنوبي إيران. نشر أولى قصصه القصيرة في مجلة «أميد» في أعوام بين 1954-1957 وانتزعت آثاره نزعة الواقعية الاجتماعية بسبب نظرته إلى الفقراء والبؤساء واهتمامه البالغ بهذه الشريحة، وكذلك بسبب خلفيته السياسية.

أما أشهر أعماله «همسايه ها» (الجيران) فنُشرت عام 1974 وبشّرت بفتح صفحة جديدة في الرواية الإيرانية المعاصرة؛ إذ حُظيت باهتمام كثير من النقاد، وحازت على جوائز أدبية قيّمة داخل إيران وخارجها.

تُوفّي محمود يوم 4 أكتوبر عام 2002 في مستشفى بمدينة طهران بعد معاناة طويلة من الأمراض الرئوية.

مقـــدمـــة:

الشاعر عبد الرحيم عمر والريادة

في هذا الملف نستذكر الراحل عبد الرحيم عمر (1929- 1993) أحد الشعراء الأردنيين الكبار، الذي عرف بأنه شخصيةٌ كريمةٌ مضيافة؛ بيته قبلةٌ ومزارٌ لأهل الأدب من أردنيين وعرب، وكان له بذلك ألقاب محبّبة إلى نفسه وأصدقائه، فهو (عُمدة الشعراء والأدباء)، و(شاعر الترحال)، وهو كما ينقل إلينا أصدقاؤه ومحبّوه هنا، واحد من الذين كانوا مؤثرين في المشهد الثقافي في الأردن سنوات حياته.

أما عن ريادته، فلا أَصْدَقَ من الاستشهاد بالمنابر الثقافية التي اضطلع في تأسيسها، فكانت له اليد الطولى في إقناع المسؤولين بإنشاء دائرة في وزارة الإعلام تحت مسمى «دائرة الثقافة والفنون» التي تسلَّم إدارتها في العام 1971، وكانت بداية مبشّرة لولادة وزارة الثقافة في ما بعد. وهو واحد من مؤسسي مجلة أفكار، وأول رئيس تحرير لها عام 1966، حيث صدرت عن دائرة الثقافة والفنون حينها. وهو أول الساعين إلى تأسيس جمعية ترعى شؤون الأدباء والكتاب، وتكللت جهوده بقيام رابطة الكتاب الأردنيين عام 1974، وأصبح أول رئيس منتخب لها. وهو من الشخصيات الوطنية المثقفة التي أسهمت في تأسيس صحيفة «الرأي»، وخُصِّص له عامود تحت عنوان (أقول كلمة). ويسجَّل للمبدع عبد الرحيم عمر ريادته في تقديم المسرحية الشعرية؛ فهو من أوائل من خطّ مثل هذا التوجّه (التوّجه الدرامي) في مسيرة الشعر في الأردن.

واكب الشاعر عبد الرحيم عمر التجديد والمعاصرة، فاتخذ موقفاً وسطاً بين تيارين متصارعين، أحدهما يذهب بعيداً في نبذ القصيدة التقليدية، ويفتح الباب على مصراعيه أمام الحداثة والتجريب، وثانيهما يرفض الحداثة والتجريب في الشعر، بل ويحاربهما. اغترف الشاعر من الثقافة الإنسانية المعاصرة ونهل من التراث القومي ومن تراث الشعوب، واستعان بشخصيات ميثولوجية، أضفت إيقاعات نابضة على صوره الشعرية الرافضة للإحباط، المسفّهة للخراب المترامي في العالم العربي. والشعر عنده أداة احتجاج ضد القهر، ولغة تمجِّد الحياة، أما الوطن فلم يكُن موضوعاً من مواضيع شعره حَسْب، بل هو الدّافع الأساس لكتابة الشعر.

ترك لنا الشاعر عبد الرحيم عمر عدداً كبيراً من المؤلفات: (أغنيات للصمت) 1963، (من قبل ومن بعد) 1970، (قصائد مؤرقة) 1979، (أغاني الرحيل السابع) 1985، (تيه ونار) 1993، (بعد كل ذلك) 1997، كما كتب مسرحيات شعرية، صدر بعضها في كتب وبعضها لم يصدر بعد، منها : (حوريات القصر)، (تل العرايس)، (طريق الآلام)، (خالدة)، (كلمات لن تموت)، (عرار)، (الثائرة)، (وجه بملايين العيون).

في هذا الملف دراسات في شعر الراحل، وشهادات حرصنا على نشرها كاملة لتقول كلمتها في شاعرٍ أشغلنا وما يزال؛ فشخصيته وإرثه الشعري، ما يزالان بحاجة إلى جهود الباحثين والدارسين، لنفض الغبار عن قصائده، والبحث عن قصائده الضائعة، ونشر قصائده المخطوطة.

مجدولين أبو الرب

عبد الرحيم عمر ومسار الحداثة في الشعر الأردني

عبدالله رضوان

تتموضع التجربة الشعرية العربية الحديثة ضمن نمطين من القصائد:

النمط الأول: الذي أرسى دعائمَهُ «السياب» والذي تتمحور فيه القصيدة حول خطاب مركزي تتفرع عنه خطابات فرعية أخرى يحرص فيها الشاعر على إيصالها إلى جمهوره، بالطبع مع عدم إهمال البنية الفنية التي يتموضع هذا الخطاب داخلها.

النمط الثاني: وقد أرسى دعائمه «أدونيس» و«الماغوط» و«الخال»، والذي تتمحور فيه القصيدة حول بنيتها اللغوية لينداح الخطاب جانباً لصالح اللغة/ الصورة الشعرية وليتراجع الخطاب بعيداً عن مركز الاهتمام.

وإذا كان هذان النمطان محددين ويمكن الوصول إليهما بسهولة أثناء قراءة العطاء الشعري العربي الحديث، فإنّ هذا لا يعني بالطبع عدم وجود قصائد أخرى ترفض القطع في الفصل بين النمطين، بمعنى أنها قصائد تتماوج في انتمائها بين النمطين معاً، إذ يمكن الفصل داخل القصيدة الواحدة بين مقاطع أو أجزاء تنتمي إلى قصيدة الخطاب، وبين مقاطع أو أجزاء أخرى تذهب باتجاه بنية النص، وجنون اللغة، وربما تكون قصيدة «درويش» «بيروت» هي المثال الحي على مثل هذا التمازج بين النمطين.

والقصيدة الشعرية في الأردن وهي جزء من التجربة الشعرية العربية، نجدها بدورها تتمحور حول هذين النمطين، مع تمركز حول قصيدة الخطاب، التي أسس دعائمها في التجربة الشعرية الأردنية شاعرنا الأردني المبدع «عرار».

وتحسن الإشارة هنا إلى ضرورة المطالبة بالنظرة الشمولية إلى هذا التصنيف، أي ضرورة ملاحظة أن قولنا عن نتاج معين أو قصيدة معينة بأنها قصيدة خطاب لا يعني حكماً سلبياً على جانبها البنائي، إذ بالإضافة إلى استحالة الفصل بين الخطاب/ البنية «ثيمة النص» وبين النص، فإن القول بقصيدة الخطاب يعني وجود قصيدة أصلاً، أي أن القصيدة تمتلك خصوصيتها الشعرية.

وقد ورث هذه التجربة ودفعها باتجاه مزيد من الحداثة والانتماء إلى الشعب/ الوطن وقضاياها شيخ الشعراء في الأردن، ونقصد بذلك شيخنا عبد الرحيم عمر الذي ركّز قصيدته حول -الإيصال- بمعنى إيصال مقولة/ فكرة/ حالة إنسانية، إلى المتلقي لدفعة باتجاه الانتماء إلى قضيته، إلى همومه.

أي أن قصيدة «عبد الرحيم عمر» هي قصيدة الخطاب أساساً، والشعر هو الوسيلة التي يلجأ إليها عبد الرحيم لإيصال مقولته إلى القارئ/ السامع، هذا الحكم لا ينطبق فقط على قصائد ديوان «أغاني الرحيل السابع»، وإنما يعمَّم على مجمل تجربة «عبد الرحيم عمر» الشعرية سواء في «قصائد مؤرقة» أو «من قبل ومن بعد» أو «أغنيات للصمت».

هذا الخطاب/ القول يقوم في تجربة عبد الرحيم الشعرية على ثلاث ركائز نجدها متناثرة في مختلف أعماله، وهذه الركائز العامة هي:

- الشعر أداة احتجاج ضد القهر السائد.

كاتب أردني.

- التعلق بالوطن، والغناء لـ«جيّوس» رمز الوطن والحب والانتماء.

- التضمين والاستخدام التاريخي لشخصيات ومواقف ومقولات متعددة، ويلاحَظ توسُّع هذا الجانب في مختلف أعمال «عمر» إذ إنه كثيراً ما يلجأ إلى إعادة استخدام أو توظيف الموقف التاريخي لإيصال مقولته.

أ- أغاني الرحيل السابع

ولو تتبعنا قصائد ديوان «أغاني الرّحيل السابع» لوجدنا أنها لا تخرج عن هذا السياق العامّ، إذ نجدها تتمحور حول التالي:

التعلق بالوطن:

باعتباره مبرِّر الوجود، والحلم الذي لا بدّ أن يتحقق، وتحتل «جيّوس» -القرية الفلسطينية المحتلة- المركز الرئيس في الخطاب الشعري الموجَّه للوطن، لذا لا نعجب من تكرارها في الكثير من قصائد عبد الرحيم، وبالطبع في قصائد «أغاني الرحيل السابع»:

... ففي آخر الأمر كل محط على أي أرض سوى أرض «جيّوس» منفى.

وكلّ الرياح تهب لمرفا
وكلّ الجراح الطّفيفة تشفى...(1).

وذلك في معرض تحدُّث الشاعر عن الخروج الفلسطيني من بيروت، فالشاعر لا يأخذ موقفاً سلبياً ضد هذا الخروج، ولا يرى فيه نهاية الحلم/ الثورة، وإنما يراه وضعاً طبيعياً على قاعدة أنّ كلّ البلاد منافٍ ما دام الوطن («جيّوس» هنا رمز الوطن وحضوره)، لم يتحرر بعد.

إنّ جيّوس عند عبد الرحيم هي المآل الذي يلتقي عنده الحلم في مختلف الأوقات، والتي تصل أحياناً إلى فقدان الأمل والإحساس بالخراب:

«يا ليل أهل الكهف
إن فتحت كهوف العالم الأخرى وداهمها الصباح
ونما على عرصاتها أمل ووشّاها الأقاح
أيظلّ في «جيّوس» كهفي معتماً
وكأن حدوانا معلقة على أنياب أفعى قاتلة..»(2).

ولكن، وحتى في ظل أقسى حالات فقدان الأمل فإن الوطن في قصائد عبد الرحيم هو مبرِّر الوجود وهو الانتماء الحتميّ:

«... يا موطني...
عودتني أن أبصر الخيل العدوّة كل يوم
خائضاتٍ في نجيع من دمي
عوّدتني ألقى السهام تجيء من كل الجهات...
ورحلْتُ عنك فأكّدَت لي الحادثات،
أني لجرحك،
رغم أنفي... أنتمي...»(3).

التضمين والاستخدام التاريخي:

لعلّ الظاهرة الأكثر وضوحاً في شعر عبد الرحيم تتمثل في اعتماده الرئيس على الموقف التاريخي المضمّن في قصائده، ويتخذ هذا التضمين أشكالاً عدّة، وهذا بالطبع يتطلب قارئاً خاصاً، أو لنقل قارئاً مثقفاً، ذلك أنّ «عبد الرحيم» لا يكتفي باللحظة الشعرية، وإنما يلجأ غالباً إلى تعميقها وربطها بسياق أو مقولة تاريخية.

ومن هنا فإنّ قصائده تتطلب وعياً وتعمقاً عقلانياً للوصول إلى خطابها، وقد أمكن تتبع الأشكال التالية من الاستخدام التاريخي عند عبد الرحيم عمر في ديوان «أغاني الرحيل السابع»- وهذه الأشكال هي:

- تضمين عدد من الأحداث والشخصيات والمقولات

الميثولوجية المستمدة من التراث الدّيني والوثني ومن ذلك:

* الاستفادة من حكاية مدينة «إرم» التي تعرّضت للسخط الإلهي لفسُوق أهلها ومروقهم.

وقد استخدمها الشاعر ليعمّم من خلال ذلك موقفاً سلبياً ضد المدينة عموماً.

وذلك في قصيدة «إرم» (4)

وقد برز موقفه خاصة في قوله:

«... سألت ربابتي

يا دار أين يبيت ليلته

مُغَنٍّ ضيّعته الدار في حمّى نواديها

أحلماً ما أرى أم إنها «إرم»

مهدّمة على جبروت بانيها

فلا عَسَسٌ ولا حَرَسٌ

ولا جرسٌ ولا قبسٌ

كأن ردىً خرافياً طواها في مآسيها...»(5).

بالطبع هو لا يخرج نفسه من حالة الخراب هذه، فهو الشاعر الذي عليه أن يشير إلى الخراب، وأن يتألم كذلك، ولذا فهو يتألم قائلاً:

«سألت ربابتي

والريح تعول في حواشيها

أَيعذرُ من بكى من زهو قسوتها

بأن يبقى على الحالين باكيها...»(6).

ومع حالة الوجع الاستنكاري هذا على خراب المدينة، فإنّ موقف الشاعر السلبي تجاه المدينة كحالة يبدو سلبياً في الغالب، إذ نلتقي في أكثر من موقع بحالة إدانة عامة للمدينة ومجتمعها وقسوتها على الغريب:

«أوّاه ما أقسى المدينة حين يقصدها الغريب

فلا تصُدّ ولا تجيب

طلّي عليه... فما له في غابة الأضواء

والإسمنت والعربات إلاّ أن تطلّي...»(7).

* تضمين قصة يوسف عليه السلام من خلال إيجاد حالة تماثل بين شخصية يوسف وبين حالة الفعل/ التمرُّد التي يمثلها الثائر، ولكن دون استجابة من أهله ومجتمعه، بل لنقل دون استجابة من العرب المحيطين به فها هو يقول:

«ونزيل الجُبّ في محنته

يشهد الموت على غرّته

دون أن يفهم من إخوته

ما الذي يلقى.. خلاص أم قصاص»(8).

«إذ... لم يزل يوسف يَسْتَنْخي، وتغضي السابلة...»(9).

فهو الخراب إذن، وهي حالة الإدانة لهذا السكوت على الذي يحدث من خلال استخدام حكاية «يوسف».

* تضمين قصة قابيل وهابيل.. ونستطيع من خلال متابعة تضمين قصة يوسف، وقابيل/ هابيل أن ندرك مدى الإحساس بالفجيعة الذي يحمله «عبد الرحيم» تجاه انتصار الشرّ وسيطرة قوى القهر ضمن رؤية إنسانيّة مضببة:

«عشنا وشفنا ألف معجزة يحار لها الخيّال

هابيل يُقتل كل يوم

والقاتل الجاني الذي حطت مراكبه على ألق النّجوم

ما زال يعمل وفق شرعة جدّه «قابيل» في الغاب القديم»(10).

ويتكرر مثل هذا الموقف مرة أخرى في قوله:

«هابيل هذا القفر حولك والخراب

تقضي ولا من قد يقصّ حكاية الأخ

والأخ الجاني عليك سوى غراب

هو نفسه الجاني الذي أغرى أخاك بفعلة الشرّ الوبيل...»(11).

هذه الإحالة على المجهول هي التي تجعل الموقف ضبابياً.

فلا ندري هل قصد الشّاعر تلك القوى الغيبية!! أم الثروة والأوضاع الماديّة؟

* ونجد الشاعر يتكئ أحياناً على الميثولوجيا الوثنية اليونانيّة القديمة، فها هو يُقيم معمار قصيدته «ايفاجينايا... تواجه البحر» على جزء من التراث اليوناني في رائعته «الإلياذة والأوديسّة» فها هي «ابنة أجاممنون» تُلقى في البحر فداء للجيش ليصل موطنه سالماً مظفراً، إنها قصة الفداء التي نلقاها في التّراث الإنساني في كل مكان، والتي تُوّجت «بالكبش» فداءً للإنسان.

ومَع أن «عبد الرحيم عمر» في قصيدته هذه يُبقي الحدث يدور ضمن الحكاية التاريخية، ذلك أنّ محاولته بعث الحكاية وتعميقها معاصراً جاءت غير متّصلة بتطوّر الحدث وبتوظيفه، وذلك في قوله:

«كوني مريم العذراء، كوني شهرزاد،

صرخة في ليل يافا

أنّةً في كل ليل عربي...»(12).

أقول مع عدم تعمُّق مثل هذا التوظيف، فإنَّ مثل هذا البناء لو عُمِّق لأعطى قصيدة ذات بعد درامي مع العلم أنّ عبد الرحيم عمر كان من أوائل من خطّ مثل هذا التوجّه (أقصد التوّجه الدرامي) في مسيرة الشعر في الأردن، وذلك في رائعته «المطارَد»(13).

ولكنه لم يعمّق هذا الخط في القصيدة الشّعرية، وربما جاء توجهه نحو المسرح ليبلور مثل هذا التّوجه بشكل أكثر تحديداً.

- أمّا الجانب الثاني من التضمين التاريخي فيتمثل في تضمين شخصيات عربية تراثية، خاصة في المجال الشعري وذلك أكثر ما تجلى في قصيدة «المرقش في أيامه الأخيرة» والتي تعتبر من أجمل قصائد الدّيوان.

وكذلك تضمينه لشخصية المتنبي الشاعر في قصيدة «بين يدي المتنبي» حيث يستلهم روح المتنبي الرافضة والمتمردة على هذا الخراب مستفيداً من بيت المتنبي المعروف:

حتام نحن نساري النجم في الظلم

وما سراه على خفٍ ولا قدمِ(14)

ليوظّف ذلك ضمن واقعنا العربي:

«... يا دار هل صار الدّم العربي ماءً

أم تنكرت الدّيار لقاصديها

غيّرتُ قبلة ناقتي

وطرقت أبواب المدائن باحثاً

في كل واحدةٍ عن دَرْبِ واحدةٍ تليها

أو جامع يأوي إليه ابن السبيل

إذا همى مطر الظلام على الدّروب وسالِكيها

وتحجّرت كالمرة الأولى...

قَسَت أم البنين على بنيها...»(15).

هكذا يرى عبد الرحيم عمر واقعنا العربي لحظة الخروج الفلسطيني من بيروت 1982، وإذا عدنا لقصيدة «المرقّش» فإننا نجد أنّ الشّاعر قد استفاد من سيرة ثلاثة أشخاص وهم:

1- المرقش الأكبر(16).

2- المرقش الأصغر(17).

3- الهذلي(18).

ومع أنّ الشاعر لا يوضّح من المقصود من المرقّشين فإن الأرجح أنّه الأكبر، لأنّ قصة الأصغر ذات بعد عشقي حسي لا تتفق مع السياق، بينما قصة الأكبر الذي أحب ابنة عمه أسماء وزُوّجت لغيره، فتبعها وقد كبر عمره مع عبده وزوجة عبده، اللذين ملّا منه وتركاه مريضاً في الطريق، فأرسل معهما الأبيات المشهورة التي تشير إلى تركه، نقتطف منها:

من مبلغ الأقوام أن مُرقّشا
أضحى على الأصحاب عبئاً مثقلا
لله درّكمـــا ودرّ أبيكمـــا
لا يبــرحُ العبــدان حتــى يقتــلا

وهنا نشير إلى حالة التّماهي التي أوجدها عبد الرحيم عمر بين شخصيته في القصيدة- الشاعر، وبين شخصية المرقش الأكبر، ويتمثل ذلك في:

1- عمق التجربة الحياتية للشاعرين، وهنا نتحدّث عن العمق الزمني والحياتي.

2- كلاهما شاعر، والشعر هو المركز الرئيس الذي تدور عليه حياتهما.

3- إخلاص كل منهما لقضيته، ولكنّ ضغط الواقع كان أكثر قسوة وحضوراً، لذلك وكما ينتهي المرقش وحيداً ومريضاً، كذلك يرى عبد الرحيم واقعه مصادراً مملوءاً بالنّذالة والمصادرة:

«فليكن يا هذلي
امضِ في أمرك هذا زمن الأنذال
يستلّون عين الشمس من جفن الأصيل
غامت الدّنيا، فلا مولى يوالي أو وليّ
كلنا السّارق عين الشمس، كل شرطيّ
يسرق الفرحة والبسمة والفاتنة الحلوة منّا
مثلما يسرق القانون والدستور.. كل هذلي
قاتل دون قتال، وقتيل»(19).

وإذا كان المرقش هو رمز الإخلاص والحب حتى في أحلك الساعات، وقد أصبح مسكوناً بفقدان الأمل فإن الهذلي كما يخبرنا «الأغاني» هو النقيض، إنه الشخص الانتهازي الذي يسرق ألحان «ابن سريج» ثمّ لا يلبث أن يسرق ابنة «ابن سريج»، ويبني بها، ثم يدّعي ألحانها وألحان أبيها لنفسه، إنه نموذج للشخصية الانتهازية التي يراها عمر في قصيدته باعتبارها الشخصية السائدة.

- والجانب الثالث من التضمين التاريخي يتمثل في تضمين شخصيات «أنثروبولوجية» لعلّ أبرز مثال عليها شخصية «سندباد» في قصيدة «سندباد يواجه التحدي»، ليصبح السندباد ممثلاً للشخصية المقاومة التي تصبر على رفض الظلم ومقاومته مهما اشتدّ القمع، لذا فإنّ هذا السندباد المعاصر تتضح ملامحه من خلال ما يلي:

«طالما نادى المنادي
فاستجابوا يسقطون
واستجابوا يؤسرون
واستجابوا يقتلون
وهم الأدرى بأنّ القدر العاديَّ
يقفوهم إلى كلّ المنافي والبلاد...»(20).

طبعاً مع ملاحظة تراجع الشعري في النص لصالح المقولة- الموقف.

- الشكل الأخير من أشكال التضمين التاريخي يتمثل في الاتكاء أو استخدام شخصيات معاصرة من تاريخنا الحديث، مثل شخصية «عرار» في قصيدة «رسالة إلى عرار»، لتأخذ من عرار إضافة إلى رفضه السائد وتمرّده عليه، أقول لتأخذ منه إحساسه بالفجيعة والقهر على هذا الواقع المتردّي، مضمناً

خطاب عرار الشعري في عدد من قصائده:

«فلياليهم طوال همّها مال وربح

ولياليناً طوال همها لوبان صبح

وأمانيهم نوال من لدن «ريغان» سمح

وسلامٌ يدفن الماضي كما يدفن القتلى–وصلحُ»(21).

ولكي نلّم بمجمل الخطاب الشعري في ديوان «أغاني الرّحيل السابع» نشير إلى ثلاث مقولات أخرى تبدو واضحة في خطاب عبد الرحيم عمر الشعري وهي:

اعتماد الشعر أداة، وحالة احتجاج ضد القهر السائد عربياً خاصة، وذلك في مثل قوله:

كفى حزناً لم يبق للحزن موضع

لقد عصفت بالنفس أحزانها الكبرى

نبيت على همٍّ، ونصحو على أذى

وتغـــدو على وهـــمٍ، تلـوذ به حيرى

إذا واجهـوا المحتل لانت قناتهم

وإن واجهونـــا أعملوا النّاب والظّفرا

ونسكت مغلـوبـين حتـى كأننـــا

قطيع من الأسرى بعزّته أزرى (22).

وهو في مثل هذا الموقف السابق حيث القهر وفقدان الأمل، لا يلبث أحياناً أن ينشدّ إلى الموقف القومي، مازجاً بين همّ وطنه ممثلاً بقريته «جيّوس» وبين واقع العراق في حربها:

كيف الأحبة في بغـــداد يا ولدي

ظلّوا على العهــد؟ أم حادوا ولم نحد

بغداد جئتك خجلاناً ولو عذرت

نـــوازع القلب لـــم أرحـــل ولم أفدِ

وأنت مـــا صاح منا قط ملتهف

إلاّ بذلت القنـــا والهـــام بذل نـــدي

خلّف «جيوس» والأحزان في جسدي

وجئت «بغداد» والنيران في كبدي(23)

الشاعر عبد الرحيم عمر مُخلِص للشعر والشعراء، لذا نراه يجود بعدد من الأبيات الجَميلة في رثاء الشهيد الفلسطيني المتمرّد الشاعر علي فودة، نختتم بها متابعتنا للخطاب الشعري في ديوانه «أغاني الرحيل» وذلك في قوله:

من أعزّي فيك قلّ لي يا علي

فالمـــدى يشهق والدمـــع ســخيّ

أأعـــزّي الشعر، والشعر هنا

ضـــائع في مهمه القـــول، عيي

... هـــــــل أعـــــــزّ

ي الأرصفـــــــــــــــة

أيهـــا الطيـــر الـــذي

حلـــق فـي كـــل ســـماء

قبــل أن أدمـــى جنا

حيـــه جنـــون العاصفة(24).

ب- «المطارَد»

دراسة تطبيقية

لماذا الدّراسة؟

إنّ اختيار هذه القصيدة للدراسة لا يعود لكون القصيدة لشيخ شعرائنا في الأردن الشاعر عبد الرحيم عمر، مع الوعي بأهمية ذلك، وهو لا يعود أيضاً إلى مزاج نقدي ذاتي كذلك، وإنما جاء معتمداً على ثلاث مسائل:

أولاها: تقع هذه القصيدة ضمن سياق التطوُّر التاريخي للقصيدة الحديثة في الأردن، إذ تعتبر قصيدة «المطارَد» قفزة نوعية، ونقطة انطلاق في سياق هذا التطوُّر باعتبارها -وفي حدود معرفتي- القصيدة الأهمّ والأسبق في سياق التطوُّر الشعري الأردني التي مزجت بين بوح القصيدة الغنائية المسيطرة في التجربة الشعرية الأردنية، وبين محاولة بناء درامي معتمد على حدث، على شخصية تاريخية، مع ظهور تعدُّد في الأصوات داخل القصيدة.

الثانية: أهمية وتميز البنية الفنية في القصيدة، فهي ليست محطة ضمن السياق التاريخي فقط، ولكنها قصيدة ذات تميُّز بنائي، تمتلك إضافة إلى خصوصية، بنيتها الجرسية/ الموسيقية، وحدة في الموضوع، مع القدرة على إبراز المعنى الدّلالي والمعنى الرمزي للسياق اللغوي، واستخدام الحدث التاريخي ليس ضمن حدود الواقعة ذاتها -على أهمية هذا الجانب وتوفره في النص- وإنما ضمن ما يمكن أن أسميه «تلّبس قناع المعاصر»، هنا يتقدم التاريخ لخدمة الراهن، وهذا هو الشكل الأرقى في الاستخدام التاريخي، بعيداً عن نسخ الواقعة التاريخية لخدمة الواقعة ذاتها.

الثالثة: وبين هاتين المسألتين السابقتين تتموضع أمامنا التجربة الشعرية الدرامية في القصيدة ممثلة في التعددية الصوتية، بين أنا البطل، وبين هو المراقب الذي قد يكون الشاعر نفسه، مراقباً ومحدّثاً.

- أنا البطل تجيء في النص ضمن نسقين نفسيين:

الأول: يقول عذابه وخوفه الآني، لحظة الحدث.

والثاني: يقول التجربة- تجربة المطارَدة، والإحساس بالقهر في ظلّ التجربة الإنسانية عامة. وطرح الرؤية الفلسفية في فهم العالم، والصراع وأشكاله فيه، لصالح الانحياز لفعل المواجهة والنضال.

- أما هو المراقب فهو يأخذ بدوره صيغتين:

الأولى: تقوم بدور المعلّق على الحدث، في محاولة لتقريب الصورة/ الحدث الجاري إلى القارئ، مع إبراز حالة من التعاطف الإنساني العام، وإعطاء أحكام قيميّة تعمّق التجربة الحياتية لأنا المراقب.

الثانية: تقوم بدور المتنبئ، الذي يتوقع ما سيحدث، مما يذكرنا بدور «الكورس» الإنشادي في الملاحم اليونانية القديمة، هذا الدّور التنبؤي الذي ينقل الحدث من إفراديته الخاصة، إلى العام النموذج.

دراسة تطبيقية:

* **الواقعة التاريخية:** تعتمد قصيدة «المطارَد» على واقعة تاريخية حدثت في فترة الصراع الدموي بين العباسيين والأمويين إثر معركة «الزاب» التي حقق العباسيون فيها انتصارهم النهائي على الأمويين، إذ اختار أحد أفراد البيت الأموي الفرار من المجابهة حفاظاً على روحه، فدار بين مدن العراق ليختار «البصرة» طالباً إجارة أحد سُراتها، فحقق له مطالبه، ولكن ملاحظة «إبراهيم بن سليمان» لسلوك مجيره دفعته إلى الاستفسار عن سبب خروجه كل يوم متدرعاً بثياب الحرب، ليعلم أنه إنما فرّ إلى قدره بنفسه، إذ إنّ هذا المجير إنما يخرج طالباً دم «إبراهيم بن سليمان» نفسه، لثأر قديم بينهما، بين المجير والمستجير، وتنتهي القصة وقائعياً بخروج «إبراهيم» سالماً من بيت مجيره، مع بقاء وضعه مطارَداً لبني العباس وثاراتهم.

* **بنية القصيدة:** تبدأ القصيدة بتقديم عام لحالة المطارَد، والمتمثلة في فقدان الإحساس بالأمن وسيطرة هاجس المحاصرة، من خلال استخدام الفعل: ضاق، والمكان «العراق» باتساعه وقائعياً ولكن هذا الاتساع يُلغى أمام هاجس الإحساس بالخوف والمطارَدة، والدخول في القصيدة يتمُّ من خلال صوت خارجي/ الراوي أو الشاعر.

ضاقت العين وكل الخطو فجر يا عراق

ســـبلاً في المـــاء كي يخطو حائر

كل ســـهل كـــل رحب فيـــك ضـــاق

مُت يـــا بصرة يا عـــين العراق(25)

أي أنّ الشاعر يضعنا أولاً ضمن الحالة النفسية التي يعيشها بطله، ممهداً للبطل نفسه أن يقدم حالته:

«أوَ لا تدرين عني أي عابر

أمس جئنا،

تعس الأمس لقد غابت رؤاه

فانكرينا

أنكرينا لا عجب...»(26).

وكأنّ صوت «المطارَد» هنا يقبل واقعه الجديد ولا يتمرّد عليه، لماذا؟ لأنه ما زال يعيش إحساس العار بالهرب من قدره، وهو المجابهة في معركة «الزاب» الفاصلة، عندها يتدخل الصوت الخارجي في محاولة لإيجاد تعاطف مع هذا المطارَد:

«... ويفرّ الزمن

وخرير النهر مذعور مضى يبغي النجاة

حتى أنت يا شط العرب

ليس نهر الأمس

حتى أنت يا شط العرب

ويفرّ الزمن»(27).

ومع أننا نحار في إرجاع صفة الذعر إلى النهر أم إلى المطارَد، فإنّ هذه الحيرة تتراجع إذا تذكرنا أنّ العالم الموضوعيّ في لحظة مجابهة البطل لواقعه يصبح مجرد إيقاع لإحساس البطل ذاته وهواجسه، كما نلاحظ طبيعة العلاقة بين حركة الحياة ممثّلة بتكرار «ويفرّ الزمن» وبين أدوات الفعل فيها، إذ تغيّرت دولة بني أميّة، وبالتالي تغيّر كل ما يحيط، هي في حركة التاريخ إذن، ودخول في زمن جديد، زمن يحمل للبطل في القصيدة إحساس الحزن والفجيعة فيهتف بأرض العراق:

«... أقبل الليل فضمّيني أيا أرض السواد

مثل نخلة

فلقد أغفو على رملك ليلة

وأريح العين من طول السّهاد»(28).

وهنا يحدث التوحُّد بين الصّوتين، صوت البطل، وصوت الشّاعر/ الراوي، ليقولا لنا سيطرة إيقاع الرّعب على مجمل الحدث:

«ويفرّ الزمن

ويُسرع النهر الخطى في المنحدر

وتجوس الريح كالحراس.

في ليل الحدود

قد اطلّوا

همهمات تملأ الليل وأقدام جنود»(29).

وهكذا وبين توالي الصّوتين يتقدّم لنا الحدث، نتابع من خلاله حركة إبراهيم بن سليمان، مستعرضاً ماضيه- دولة أمية- ومعركة الزاب، وحاضره، نادماً على هذا الرُّعب متطلعاً إلى ضرورة المواجهة ليموت بطلاً مثل رفاقه الكثيرين، مع السّماح دائماً للصوت الخارجي بالدخول على الحدث إما مقدّماً مقولة عامة -حكمة- تشير إلى خبرة بالحياة وحركتها:

«... عبثاً يا هارباً من نفسه أن تتقي كفّ الفناء»(30).

وفي موقع آخر:

«حينما يجرع كأس اليأس تصحو في

ليالينا الرجولة»(31).

أو معلّقاً، شارحاً هذا الذي يحدث مع البطل المطارَد مقدّماً عناصر التاريخ ليقرّبنا من هذا الذي يحدث. حتى نصل إلى لحظة المواجهة بين البطل وبين مجيره، فيُعلن شخصيته أمامه، عندها يُبقي الشّاعر عمله مفتوحاً دون أن يحدّد نتيجة المجابهة التي وإن كنّا نعرفها من التاريخ، ولكن اختيار الشّاعر لنهاية غير محدَّدة له ارتباط بمحاولة تلبُّس قناع المعاصرة، وتحميل النّص أبعاداً راهنة يعيشها الشاعر أو يدركها، ولذا نجده يتدخل ليقفل القصيدة بصوت الشّاعر/ الراوي:

«... ويفرّ الزمن

ضاقت العين فقد طال المقام

لغريب حطّ في أرض غريبة

فارحميه واعذريه يا شام

تائهاً بين روابيك الحبيبة

خانه الحظ وما لبى الحمام

يوم أن حطّ على «الزاب» الخصيبة»(32).

أي أنّ الشاعر هنا يعيد احتمالات تُلَبّس الواقع الفلسطيني مع تغيير في الدلالة، ولكن السيّاق يتفق مع إحساس «المطارَدة» الذي يتلبَّس التجربة الشعرية الفلسطينية في مرحلة لم تكن قد أفرزت فكرة/ فعل المجابهة مع الواقع، ولعلّ ما يعمّق هذه الدلالة ما نجده في أشعار عبد الرحيم عمر اللاحقة.

«انظر أغاني الرحيل السابع/ قصيدة المرقش في أيامه الأخيرة» والتي نجد شاعرنا فيها يعود إلى أجزاء قريبة من قصيدة المطارَد ليقول لنا جزءاً من وعيه وإداركه لخصوصية الفلسطيني بعد غزو بيروت 1982، والخروج الفلسطيني الجديد -المطارَد في منافٍ جديدة هذه المرة.

أي أنَّ الشاعر في مثل هذه القصائد يلبس قناع رمزه، فيقول من خلال الرمز واقعه المعاصر، وهو ما أسميته «تلبس قناع المعاصرة» إذ لا تعود قيمة الحدث فيما مضى، وإنما تتمركز القيمة فيما يتعلق بالراهن اليومي، وبما يثيره النص الشعري في فضائه من تعدُّد في احتمالات الدّلالة.

وقد يظن بعضهم أنّ هذا النّوع من القصائد لا يتعدى توظيف شخصية تاريخية، وهنا يجب الانتباه إلى التفريق بين توظيف الشخصية التاريخية كدلالة رمزية للحدث الماضي، وهو ما نعثر عليه في معظم التجربة الشعرية العربية الحديثة -السيّاب/ البياتي وغيرهم- وبين استخدام بنية شعرية جديدة تتمثل في إرساء تجربة التعدد الصوتي داخل القصيدة مع حفاظ كل صوت على خصائصه المميزة، وهذه تعتبر تجربة حديثة في مجمل التجربة الشعرية العربية، أما أردنياً فإنّ لعبد الرحيم عمر فضل الريادة في هذا المجال، وهو الخط الذي تعمّق في مسار التجربة الشعرية في الأردن ضمن صيغتين:

الأولى: تمزج بين الغنائي والدرامي لصالح التجربة الغنائية كما نلمسها في قصائد إبراهيم نصر الله وبخاصة في «الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق» وفي «الفتى النهر والجنرال»، وكذلك عند علي الفزاع في «نبوءة الليل الأخير».

الثانية: وتتمثل في بروز التجربة الشعرية الدرامية بكامل ألقها وعنفوانها، ولعلَّ أعظم تجلٍّ لها جاء في رائعة وليد سيف «زيد الياسين»، كما ونلتقيها في تجربة علي الفزاع وبخاصة «فواز الغوراني»، وإن كان الفزاع لا يسمح، أو لا يطوّر قصيدته الدرامية إلى مداها كما فعل وليد سيف مع «زيده».

* **البنية الموسيقية لقصيدة المطارَد:** تعتمد القصيدة في بنائها الموسيقي على تفعيلة الرمل فاعلاتن -ب- -، وصورتها فعلاتن ب ب- -، وكذلك فاعلا -ب-.

بمعنى أننا لا نتعامل هنا مع الوحدة الموسيقية الرتيبة التقليدية والمتمثلة في بحور الشعر الكلاسيكي العربي، وإنما نتعامل مع وحدة التفعيلة المكررة حسب طول السّطر/ النفس

الشّعري، والذي تراوح في القصيدة بين سطر شعري يتكون من تفعيلة واحدة؛ كما في «وانكرينا -ب — -».

إلى سطر يتكون من خمسة تكرارات كما في:

حينما نجرع كأس اليأس تصحو في ليالينا الرجولة(33)

-ب- -/ب ب- -/ -ب- -/ -ب - -

وبين هذين النمطين من التكرار للتفعيلة تراوحت الأسطر الشعرية لتعطي تماوجاً في موسيقى القصيدة، وعمل هذا التماوج على نقل القارئ من حالة الثبات التي تشيعها الموسيقى الكلاسيكية الشعرية في البيت العامودي، إلى تعددية في الاستقبال تمنع الرتابة والثبات، مما يؤدي إلى تغيّر وتعدّد في درجة تعامل المستقبل مع موسيقى القصيدة، وهذا يشيع حركية إيقاعية داخل النص تمنحه قوة وتميّزه، يضاف إلى هذا التعدُّد في البناء التفعيلي الكمي الإيقاع الصائت الذي توجده التقفية المتعددة التي اعتمدها عبد الرحيم في قصيدته.

إذ نلتقي في مقاطع القصيدة بمزاوجة بين قافيتين داخل كل مقطع. ولو لجأنا إلى التكرارات لإعطاء صورة عن طبيعة بنية التقفية في القصيدة فسنجدها ضمن التالي:

في البداية نلتقي بقافيتي القاف والراء الساكنتين في عراق/ ضاق وفي حائر/ عابر، ثمّ تتمّ المزاوجة بين الباء والدّال الساكنتين في عجب/ عرب وفي وساد/ سهاد. ثم بين الراء والدال الساكنتين في منحدر/ مفرّ وفي حدود/ جنود.

وهكذا تتكرر هذه المزاوجات داخل كل مقطع حتى نهاية القصيدة، مع الاعتناء كمّاً بتكرار قافيتي الرّاء والدّال في أكثر من موقع بحيث إنّ تكرارات حرف الراء خاصة تشكل التكرارات الأكثر تعدداً في النص، وإذا كان لهذا التكرار طابعه التجريدي خارج سياق الدلالة/ الرمز، فإنه يساعد في إيجاد بنية إيقاعية متماسكة تلعب دوراً في تعميق التواصل مع النص، هذا بالطبع إذا انطلقنا من فكرة أهمية توفر عنصر الموسيقى/ الإيقاع كضرورة شعرية لازمة.

وإذا كانت قوافي القصيدة تبدأ بالحركة الساكنة في نهايات قوافيها في مطلع القصيدة وفي آخرها، فإننا نلاحظ ميل الشاعر إلى استخدام قواف محدودة تنتهي بالألف المشبعة في نهايات قوافيه في وسط القصيدة. من مثل ملاذا/ لماذا، ومثل أمرا/ صبرا/ نصرا، ومثل ردى/ بردى/ أرعدا.

صحيح أنّ هذا الاستخدام يبقى صوتياً ضمن السّاكن، أقصد ضمن النهايات الساكنة لقوافي الأبيات، ولكن هذا الإشباع في المدّ الصّوتي في نهاية بعض الأسطر الشعرية يشكل بدوره جزءاً من الخصيصة الإيقاعية للقصيدة، ويزيد من فرصة فتح قنوات التواصل بين النص والقارئ.

* **انزياحات اللغة:** بدهياً بات القول إنّ أهم ما يميزّ لغة الشعر هو انزياحها عن الاستخدام النثري للسياقات اللغوية السّائدة، مما سيعني تعدداً في الدلالة/ الإيحاء للسياق اللغوي الشعري، ليُعاكس بذلك المعنى الإشاري للسياق اللغوي النثري الذي لا يحمل إلاّ معنى محدداً، أي أنّ مبدأ الانحراف في اللغة هو أهم ما يميز اللغة الشّعرية، وإذا تابعنا قصيدة «المطارَد» ضمن هذا البعد، فلن نجد أمامنا الكثير، وبالطبع علينا أن لا ننسى أننا نتعامل مع نص كتب مع مشارف حرب حزيران 1967، حيث التجربة الشعرية الأردنية الحديثة في بداية خطواتها.

ومن هنا نلاحظ أنه حتى «الانزياحات» كانت محدودة نوعاً أيضاً، أي أنها لا تغرق في الغموض -وأقول الغموض وليس الإبهام مفترضاً الوعي عند القارئ على التمييز بينهما، باعتبار الأول إيجابياً في القصيدة، والثاني مثلبة يجب الابتعاد عنها.

وقد أمكن متابعة الانزياحات التالية، في سياقات اللغة في القصيدة، وهي:

خرير النهر مذعور/ وتجوس الريح/ وجهي اليوم ترابي/ وجه الموت وجهي/ كأس اليأس/ في فمي أمر.

وأنا لا أقول إنّ هذا التراجع كمّاً ونوعاً في تطبيق مبدأ انزياح اللغة عن استخدامها النثري لا يشكل نقطة ضعف في القصيدة. ولكني أقول إنّ اعتماد القصيدة الرئيسي على خطابها أساساً، ورغبتها في أن تقول خطابها - مقولتها العامة، هو المسؤول أساساً عن تراجع هذا الجانب على أهميته.

وختاماً فإنّ قصيدة «المطارَد» لا تمثل قصيدة متميزة في تجربة عبد الرحيم الشعرية فقط، وإنما تمثل كذلك الخطوة المهمة في تطوير شكل جديد للقصيدة الحديثة في الأردن ألا وهي القصيدة الدّرامية التي أراها الطموح، والمستقبل لتطوير القصيدة الحديثة. وكل ذلك طبعاً قبل سيطرة وطغيان قصيدة النثر وبخاصة في عطاء جمهرة من شعرائنا الشباب.

الهوامش:

1- الديوان، ص9.

2- الديوان، ص45،144.

3- الديوان، ص45،144.

4- الديوان، ص84.

5- الديوان، ص89.

6- الديوان، ص90.

7- الديوان، ص97.

8- الديوان، ص124.

9- الديوان، 36.

10- الديوان، ص142.

11- الديوان، ص142.

12- الديوان، ص101.

13- أنظر ديوان من قبل ومن بعد، ص53.

14- أنظر ديوان المتنبي -الجزء الرابع- شرح العكبري، ص257.

15- الديوان، ص128-129.

16- أنظر الأغاني -الجزء الخامس- ص189، طبعة مولاق.

17- المرجع السابق نفسه، ص193.

18- الأغاني - الجزء الرابع- ص152.

19- الديوان، ص27.

20- الديوان، ص22.

21- الديوان، ص153.

22- الديوان ص94.

23- الديوان، ص64-65.

24- الديوان، ص72-73.

25- الديوان، ص53.

26- الديوان، ص54.

27- الديوان، ص54.

28- الديوان، ص54.

29- الديوان، ص55.

30- الديوان، ص57.

31- الديوان، ص59.

32- الديوان، ص60.

33- الديوان، ص59.

الموت بغية الحياة
تجليات الموت في شعر عبد الرحيم عمر

كوثر الجندي

غنّى الشاعر عبد الرحيم عمر في سيرته كما في قصائده للحياة، وظلّ طيلة سنيّ عمره مسكوناً بهاجس دوره في صنع الحياة والحثّ على الانحياز للفعل والحركة المنافيَيْن للجمود والسكون اللذين يناقضان في جوهرهما مفهوم الحياة كما يتصورها ويريدها، وما سيرته في ما نعرف من حياته الشخصية كما في حياته العملية إلا أدلّة دامغة على اصطفافه في جانب البناء دون الهدم، والفعل في مقابل اللا فعل والسلبية، والحركة في مواجهة الجمود والركون. ففي سيرته الخاصة سعى عبد الرحيم عمر إلى تكوين أُسْرَة وآثر أن يطلق على أبنائه أسماء مفعمة بالتفاؤل والتطلع إلى القادم بعين الرجاء والأمل والجمال، وهي أسماء أبنائه الذين يتكرر ذكرهم في قصائده، بل ويفرد قصيدة لولده جمال في ديوان« قصائد مؤرقة» ويعنونها (إلى ولدي.. جمال) وفيها يقول مخاطباً جمال، ولده:

«رأيتك فارسي المرجوّ يشري لحظة الخطر

ويشهر صدره العريان يدفعه بوجه الموت»(1).

إذن فهو يؤمن بإمكانية تحوُّل طاقة الوضع الكامنة إلى طاقة حركة في نقطة ما، وهو يؤمن بالبذرة وقدرتها على النموّ والتطوُّر إلى شجرة سامقة، وهو في خاصّه، الذي لا يفصله عن العام في أيّ مرحلة من مراحل ومحطات سيرته، يمالىء الحياة وينحاز إليها بكلّيته، وهذا ما يسطره صراحة في مقدّمة ديوانه «قصائد مؤرقة»، فنقرأه يقول: «والشعر مذ كان، كان حباً، والقصيدة قطعة من وجدان مُحبّ، كتبها الشاعر، بعد أن كان يقولها في سالف الزمان، استجابة لنوازع داخلية مختلفة الاتجاهات يطبعها الحب دائماً. وسواء كان «جمال» فيها أمام الموت، أم كان فيها صبيان افريقيا أمام بارود القراصنة، وسواء كان الحافز بطولة في «معالوت» أم فرحاً في المنستير»، فإنّ حب الحياة والحرص عليها من الموت والظلم والقهر هو النغم الذي ينتظم هذه القصائد المؤرّقة»(2).

وللشاعر سيرة حافلة في الحياة العامة تثبت أنه ما حاد عن خطّه في الاحتفاء بأشكال الحياة بأدواته التي ارتأى أنها تقاوم تجلّيات الموت، فهو يصرّ على المعرفة في مواجهة الجهل، والجمال في محاولة اجتثاث القُبح، والوحدة في منازلة التشرذم والفرقة، فها هو ذا من المؤسسين لمجلة «أفكار» وأوّل رئيس تحرير لها، ومن مؤسسي صحيفة «الأخبار» ليرأس تحريرها لفترة، ومن المؤسسين لصحيفة «الرأي» الأردنية ومن كتّابها، وهو مدير للإذاعة الأردنية التي تدرَّج في مناصبها فترة من

كاتبة أردنية.

حياته، وهو عضو اللجنة التأسيسية لمركز دراسات الحرية والديمقراطية، وهومدير لدائرة الثقافة والفنون ورئيس لجنة الشعر في مهرجان جرش لسنوات عدّة، وهو من المؤسسين لرابطة الكتاب الأردنيين وأول رئيس لها، وهو في ذلك كله كاتب صحفي تنويري متابع لمستجدّات الأحداث وشاعر ملتزم بقضايا أمته يجتهد في أن يكون للكلمة دور فاعل في استنهاض الأمة من سباتها، وهو حريص على ملامسة نبض الحياة في شعره شكلاً ومضموناً، لذا فهو يواكب التجديد والمعاصرة كي يبقى قريباً ممن يخالهم أمل المستقبل، وينحاز في مضامين شعره لكل ما يلوح كبارقة رجاء للانعتاق، وربما هذا ما جعله، بوعي، يُبقي على السهولة والبساطة إلى حد المباشرة في مجمل أشعاره. في مقدمته لديوانه «من قبل.. ومن بعد» -والتقديم لمجموعاته الشعرية بقلمه سُنّة التزمها- يقول: «ها أنا أقدِّم مجموعتي الثانية «من قبل.. ومن بعد» لم أشأ فيها أن أكون مُصلحاً أو ثائراً أو ناقداً. ولكني وأنا أرزح، ككل مواطن آخر، تحت عبء الالتزام العفوي الذي يفرض نفسه عليّ أجد نفسي أسير هذا الواقع الجديد لا أستطيع منه فكاكاً، فهو يلازمني سواء أحببت أم بغضت، ويلاحقني سواء هاجرت أم أقمت، ويلوّن وجداني وشعوري بالحزن تارة وبالغضب أخرى، ويثير في نفسي الشعور بالعار مرّة وبالرثاء مرّة أخرى، ويُكيّف موقفي الفني منه، فيجعله يتراوح بين الحلم والرؤيا، بل ويهبط حتى المباشرة».(3)

ولربما تكون ريادة المبدع عبد الرحيم عمر في تقديم المسرحية الشعرية، مستثمراً اطلاعه على الثقافات الأخرى، دليل آخر على إصراره على الاقتراب من رؤيته الواضحة لديه، والتي يؤكد توضيحها لقارئه في مقدِّمته الشارحة التي تسبق عمله المسرحي، فالمسرحية شكل يمكنه من توسيع جمهور المتلقين، وبالتالي من ضمان إيصال رسائله التنويرية التي من شأنها بثّ الحياة في أوصال الجسد الميت، وزرع البذور الحاملة لشيفرة الحياة الكاملة في جدب الأرض الموات، ينطلق في ذلك من افتراض متفائل مبني على تجارب شعوب أخرى تمكنت من الانتقال من عصور الظلام إلى عصور النور بعد إعادة نظر مبشّريها الجدُد في إرثهم بشجاعة وجرأة، وتقديم رؤاهم التقدمية عبر شتى أشكال الآداب، ولعل من أهمها المسرح. في مقدمته لمسرحيته الشعرية «وجه بملايين العيون» يشركنا الشاعر في رؤيته التي تملي عليه رسالته: «.. والتساؤل حول صناعة التاريخ ومن الذي يصنعه الفرد أم المجتمع؟ وما الذي يشكل وعي الفرد وبالتالي موقفه من التطورات الاجتماعية التي تفرض نفسها عليه؟ وخلال هذا كله رأيتُ أن أعطي الأبعاد الاجتماعية للمسرحية نوعاً من المعاصرة، تجاوزتُ مجرّد وجود الظلال والإيحاءات القائمة فيها والتي تشير تلقائياً إلى بعض ما جرى ويجري في أنحاء مختلفة من العالم العربي المعاصر. وعمدتُ إلى المباشرة»(4) وها هو يخلصّ فيما يقول في توطئته، فينطق (شجاع)، إحدى شخصيات المسرحية، بما يريد، فحين يحقّق ممثل السلطة مع (شجاع) للمرة الثانية حول القضية ذاتها، ولكن بمنظور مغاير، يقول شجاع: «... ولكني مصرّ أن أقول الصدق.. أو ما قد أراه الصدق، فالرأي أمانة/ في ضمير المرء إن يكتمه صانه/ وإذا ما غامت الرؤية واهتزّت مفاهيم الأمانة/ ومضينا نطرح الآراء والكلمات للتلوين/ في استوديو الأماني الحافلة/ ومضينا لنراها بعيون جافلة/ فلوى كل لسانه/ وتناسى رأيه الموؤود في أعماقه وأهانه/ فعلى جرهم يا مولاي أن تحمل آثام الخيانه»(5) فها نحن ذا نراه هنا وقد تطوّر موقفه من الصامتين إلى إدانة تصل إلى تهمة الخيانة، فالصمت وحجب الرأي في نظره رديف للقتل، بل والوأد، في ضوء معطيات الواقع كما يراه، فهو يعتقد أنّ السبب في الهزيمة الموازية للموت هو الجهل والتجهيل الموجَّه بإرادة خبيثة، ومن واجبه أن يكشف ويفضح من وما يقف وراء هذا التجهيل من أدوات مهما كانت ومهما بلغ الثمن، ومن هنا كان إقدامه على المعالجة الدرامية الجريئة للأسطورة التي قامت عليها مسرحيته «وجه بملايين

العيون». وعلى الأرضية ذاتها قام بالتصدي لمشروع مسرحي شعري يُعدّ منجز حياة بحدّ ذاته، رغم أنّ بعضه لم يُنشر للآن.

يتضح لنا من سيرة عبد الرحيم عمر الإنسان والشاعر والقائد في مؤسسات وهيئات ثقافية فاعلة في المجتمع، بعضها كان قائماً وبعضها تنادى لتأسيسها مع مثقفين رواد آخرين، أنّ هذا الرجل كان لديه مشروع نابض بل ضاجّ بالحياة، كما يتبين من سيرته أن من أميز ما اتسم به الرجل الصدق والصراحة وتماهي الخاص في حياته مع العام، كما إنّ التوطئة التي ما فتئ يكتبها مقدّمات لمجموعاته الشعرية تنبىء بأنه كان يمتلك رؤية ويحمل رسالة مفادها أنّ الجهل يكافىء الهزيمة التي تعني الموت، وأنّ على المثقفين التنويريين أن يقاوموا الموت باجتثاث الجهل وتهيئة الأرض وبذرها وتعهُّد تلك البذور من أجل استنبات الحياة، وهذا ما أخلص له الرجل طيلة حياته، وما كان له من نتائج ايجابية فاعلة لا يمكن إنكارها، نشهدها في المنابر الثقافية التي اضطلع في تأسيسها والتي كانت نواة أو مثال لولادة غيرها.

بناء على ما تقدَّم، يُلحُّ السؤال الذي تتصدى له هذه الدراسة: لماذا، إذن تتكرر مفردة الموت ومرادفاتها في مجمل النتاج الشعري للشاعر عبد الرحيم عمر؟ ويقودنا هذا السؤال المركزي إلى أسئلة فرعية: ما هي تجليات الموت في شعره؟ وما مردّها؟ وما هي بغيتها؟

للإجابة عن هذه التساؤلات لا بُدّ لنا من التأكيد أولاً أننا لسنا بصدد التقصي الإحصائي الأسلوبي لمفردات الموت ومرادفاته ومتعلقاته في شعر عبد الرحيم عمر، فقط سنكتفي هنا بالإشارة إلى أنّ أيّ قصيدة ممثلة من أيٍّ من مجموعاته الشعرية سيجد فيها القارىء دون عناء العديد من مفردات الموت ومتعلقاته كالدفن والقبور والقتل والعويل وغيرها، ونحن هنا سنحصر جهدنا في محاولة تتبُّع ثلاثة تجلّيات للموت في المجموعات الأربع المنشورة ضمن مجلد الأعمال الكاملة، وهي «أغنيات للصمت»، «من قبل.. ومن بعد»، «قصائد مؤرّقة»، و«أغاني الرحيل السابع»، إضافة للمسرحية الشعرية «وجه بملايين العيون» المنشورة ضمن المجلد ذاته، وقد نُشرت هذه الأعمال بين عامي 1963 و1985، أي قبل وفاة الشاعر بثماني سنوات، وقد صدر له بعدها مجموعتان هما: «تيه ونار» في عام رحيله، و«بعد كل ذلك» بعد وفاته بأربع سنوات، أي في العام 1997، وقد استثنيتُ هاتان المجموعتان الأخيرتان من هذه الدراسة. أما التجليات التي سيتمّ تتبُّعها بالدرس هنا فهي: سؤال الشاعر الفلسفي للموت، والهزيمة رديف للموت، وموت العشيرة.

سؤال الوجود: فلسفة الموت

يلتقي سؤال الوجود في الرؤية الفلسفية للشاعر عبد الرحيم عمر مع فكرة العدمية الوجودية؛ كما هي في فلسفة « أبي العلاء المعري» القائل:

«لا يعجبنّ الفتى بفضل

والدُه خصّه بعدوى

فإنه مقتضى بوعد

من موته والحِمام يعدي»(6).

والقائل أيضاً:

«هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد».

لذا فنقرأه في قصيدة «من وصية صوفي» من مجموعته «من قبل ومن بعد»، مُعتذراً من أطفاله الذين سينقل لهم بالعدوى بذرة الفناء:

«(هذا جناه أبي علي) وقد جنيت

أنا بدوري

يا لتعليل الأماني الحائرة

ما بوسعي آه يا أحبابي الأطفال

أن أمحو الخطيئة

ما بوسعي يا أحبائي أن أجتثّ

غرس الموت من صلب الحياة

أنا من غنّى طويلاً للحياة

لو بوسعي كنتُ جنّبتكم مأساة عمري

واجتنبتم خدعة القافلة المنتحرة

أو قضيتم رحلة الشطآن أياماً هنيئة

ما بوسعي يا أحبابي الأطفال أن أمحو الخطيئة

فاحفظوا هذي الوصية

نحن نحياها حياة واحدة

ليس فيها مجال للضلال

والمدى الرحب طريق للزوال

والمنيَّة

يا أحبائي.. ولا شيء سواها أبدية»(7).

في هذا الاعتذار الذي يفتتحه الشاعر بتضمين لمقولة المعرّي الشهيرة، والتي تُلخّص فلسفته الوجودية، يعتبر الشاعر أن اشتراكه في وجود أطفاله لهو خطيئة وجناية توجب عليه طلب الصفح منهم، لأنه بالضرورة سيورثهم أسباب الفناء الحتميّ، حيث لا خلود إلا للموت، كما يرى.

وفي قصيدته الموجَّهة لولده «جمال»، يعاوِد تأكيد موقفه الخاص، ولكنه لا يُنكر الموقف المضادّ، بل يُقرّه ويثني عليه:

«لو أني ذلك الصوفي يغريه الخلود وعيشة أخرى

لقلتُ وسيلتي للخلد

لو أني لم أعش عمراً من الأحزان

قلتُ نُجدّد العُمرا

ولكنّي بلوت الواعد المعسول.. والمُرّا

ووجهكَ في براءته يعذّبني

وتجلدني سياط اليأس تبكيني

وأحذرُ أن ترى دمعي

فأرشفُ دمعتي الحرّى»(8).

قد يكون لهذه النزعة الوجودية والمُفضية للشعور بالذنب حيال إنجاب الأبناء سبب آخر لدى الشاعر، فهو مسكون بهاجس الفَقد الحارق منذ أن ضاعت «جيّوس»؛ قريته الوادعة التي باتت في أسرها رمزاً للذلّ والمهانة بل وللموت، ليس له فحسب، بل لكلّ الأجيال القادمة التي سترث، بالضرورة، هذا الوِزر منذ وجودها. في القصيدة نفسها «إلى ولدي..جمال» نقرأ ما يدور في ذات الشاعر من صراع، فهو أب يرجو أن يهبَ لابنه العزّة والكرامة، ولكنّه يُدرك بألم أنه سيورثه، لا محالة، عبئاً جسيماً وإثماً لا يد له فيه:

«وحين انهدَّت الأبواب في القرية

وحين هوى جناح الموت في كل الميادين

وأخطأَنا حصاد الموت

ذكرنا الحزن والموتى

وعاراً قد حملناه

فعدنا ندفع الموتا،

لأنّ الموت مثل العار مثل الذلّ

يتبعنا، وإن نحن اجتنبناه»(9).

وفي أساه وأسفه، لا يملك الشاعر إلا أن يهدي نزفه إلى «أولئك الذين أورثاهم الوطن مؤرقاً والتاريخ مجرّحاً»(10)، كما في إهدائه لمجموعته «قصائد مؤرّقة»، و«إلى أولئك الذين سيقودون القطار بعد المحطة القادمة» (11)، كما في إهدائه في مقدمة مجموعته «أغاني الرحيل السابع»، وفي كلا الإهداءين يطلّ الأمل من أرقهم ورفضهم مثل بُرعم غضّ، ولكنه مجالد!

الهزيمة رديف الموت

طوال مسيرته الشعرية والأدبية، ومنذ بداياته، كان الشاعر عبد الرحيم عمر منذوراً لرسالة كشف الواقع المهزوم الذي أفضى إلى الهزيمة الكبرى في ضياع فلسطين، وقد ساوى في كثير من قصائده بين الهزيمة والموت، ليكون المقابل المنطقيّ لها هو معادلة الانتصار بالحياة، ولأنّ الخوف يجرّ الهزيمة، فإنّ نقيض الخوف يقود إلى نقيض الهزيمة، وبالتالي إلى ضدّ الموت، أي إلى الحياة الكاملة. في قصيدة «ضائع على الدرب» يقول الشاعر:

«ولداه قد عشنا نموت

حقباً من التاريخ عشناها نموت»

وفي موقع آخر من القصيدة ذاتها يقول:

«سيّان عند الموت، موت الخائف المنهار

أو موت الجسور

سيّان !.. لا تدع انشداه الموت

يلقي روع رهبته عليك

الليل يا مولاي جسر المدلجين إلى الضياء

والموت مهر للحياة»(12).

ومن هنا نفهم احتفاء الشاعر بالشهادة والشهداء في كثير من قصائده، بل وبالمقاومة المسلَّحة ليس في ساحته فحسب، بل في كل ساحات النضال في العالم من أجل استرداد الحقوق والحريات، ومن ثمّ الامتلاء بزهو الانتصار والكرامة التي تعني بنظره الحياة! في قصيدته «أغنية للفيتكونج»:

«حينما يصبح لون الصبح في هانوي دماً وحرائق

حينما تُنصَب في سيؤول أعواد المشانق

حينما ينقلب العالم غابة

لرعاة البقر

يُشرِق الثوّار من أرض الشموس

وتفيق القارّة الثكلى على حشد الفيالق

وتغني للبيارق»(13).

وفي نهاية القصيدة التي تتسم بالمباشرة والبساطة، بل وتميل إلى النثرية على الصعيد الفني، يصرّح الشاعر بموقفه دون مواربة:

« فإذا غنيت تيهاً لانتصارات الرجال

وملأت الجو في هانوي أقواس قزح

ومنارات فرح

فاشهدي أنّا نغني رغم أهوال الهزيمة

واشهدي أنّا نغني للعزيمة

ولهانوي وأحلام الرجال

ونقيم الفرح الدامي على لذع البنادق»(14).

قد تكون مواقف الشاعر من النضال المسلَّح ومن حركات التحرر العالمية، والمعلَنَة في غير قصيدة من قصائد مجموعاته الشعرية، والحاضرة بكثافة في مجموعته «قصائد مؤرقة»، منسجمة مع الفكر اليساري الذي كان يُحسب عليه الشاعر، غير أنّ الدافع الرئيس، فيما أرى، في هذه المواقف هو انحيازه لرؤاه المتمثلة في مطاردة الأمل أينما كان من أجل نفي الهزيمة، وبالتالي صنع الحياة، ولذا فهو يلتزم بدوره كشاعر في مؤازرة الكلمة للبندقية المصوَّبة ضدّ الطغيان والظلم، وليس ضدّ الحياة، ففي قصيدته المعنونة «إلى بابلو نيرودا» نرى وعيه المؤرق لدور الكلمة والبندقية في صون الحرية والكرامة من خلال اتحاده مع رموز الكلمة الثائرة والبندقية المنافحة عن الحق في الحياة:

«تولد الكلمة في أفواهنا الخرساء خرساء صَموت

تولد الكلمة لا تنفكّ في أشداقنا البلهاء تذوي وتموت

فهي فكرة

وهي زهرة

وهي جمرة

وسراب وطلاب وعذاب

وهي في خاتمة المشوار حسرة

تتلوى في هوان الصمت أو ذلّ الهزيمة

في أسى لوركا الشهيد

وأسى بوليفيا

وجيفارا والرصاصات الأثيمة

ومآس جاورت لم ترتحل عن قبة القدس القديمة»(15).

وهو، وإن شابَ يقينه بدور الكلمة حسرة وأسى، إلا إنه يختتم قصيدته بالتفاؤل في فعل الثقافة والأدب وفاعليتهما في صياغة واقع جديد، فنراه مخاطباً ذاته عبر تماهيه مع مخاطبه الشاعر التشيلي الثائر بابلو نيرودا:

« يا نيرودا

يوم أطلقتَ إلى الدنيا أغانيكَ الكثيرة

تتحدّى الزمن المخذول في عزّ الظهيرة

سمعَ الغاب لغرّيد فريد

ورأى العالم إطلالة إنسان جديد

فتكلم يا نيرودا

من وراء الموت من أحزان تشيلي

فعسى توقظ هذا العالم الغافي فيصحو بعد ليل»(16).

لقد جسَّد الشاعر عبد الرحيم عمر رؤاه تلك في مسيرة حياته عبر الفعل الثقافي واضطلاعه بالتأسيس لقواعد ما رأى أنه جالب للحياة، والتزامه بالتنوير والتجديد والمواكبة إن على صعيد الشكل الفني لقصائده، أو على صعيد مضامينها، وظلّ مُؤْثِراً القرب من نبض الناس حتى يتسنّى له تأدية رسالته في تغيير الواقع المهزوم، والإسهام في استبدال الموت بالحياة.

موت العشيرة

إنّ المتتبِّع لمنجز عبد الرحيم عمر الشاعر والإنسان يرى بيُسر عمقَ انتمائه العروبيّ، فالعشيرة في أشعاره كما في

يقينه مكافئة للأمة العربية، ولذا، فهو إذ يتلمَّس أسباب موت العشيرة متقصّياً ودارساً، إنما يبحث عن طوق النجاة له كفرد في نطاق الجماعة، وإذا كانت بداياته في الشعر تنبيه صامت لخطر ضياع باقي فلسطين، وسلخها عن جسد العروبة، فإنّ نكبته في ضياع «جيّوس» قريته التي رأى فيها فقدان الفردوس، كانت دافعاً له في الخروج عن الصمت، والحثّ على الاعتراف بالخطيئة، فالتوبة هي أولى خطوات الصفح والغفران. والتطوُّر في موقفه هذا جليّ، فهو في «أغنيات للصمت»؛ مجموعته الشعرية الأولى، والصادرة عام 1963، وفي ظل الواقع العربي الذي «كانت أقطاره في حالة من أقسى حالات الصّدام المحتدم فيما بينها، وكان الظلام الجهم يلفّ بعضها بجمود أقسى من جمود الصخور، وأكثر ظلاماً من جوفها، بحيث أشبهت الحياة فيه عالم الموتى، حتى لقد قال الشاعر فيها: إنّ الفرار من عالم الموتى صمود وانتصار... اضطر أن يغلّف أغنياته في غلاف من الصمت الثقيل... وقد لجأ، في هذا الجوّ، إلى التغني الصامت مرتدياً أردية الأساطير أحياناً»(17)، إلا أنه ومع حلول نكبته المركّبة، لم يعد قادراً على الصمت، فبعد أن «تحقّقت النذر، وتفجّرت المأساة، واستطاعت العاصفة الجامحة التي اجتاحت الوطن العربي صبيحة الخامس من حزيران سنة 1967 أن تعصف بالأبواب المغلقة، وأن تجعل الواقع العربي بكل ما فيه من زيف وعفن وخراب يتكشف واضحاً في العراء أمام عيوننا، بل وأمام عيون العالم أجمع.»(18) كان لزاماً عليه أن يعمَد إلى ممارسة دوره في معركته ضدّ كل ما ظنّه سبباً لموت العشيرة، في قصيدة «خواطر جندي حرس وطني» من مجموعته الشعرية «من قبل ومن بعد» يتمنّى الجنديّ أن يُتاح له دَوْر الشاعر في الكفاح عبر الكلمة، في معطيات استحالة الشكل الأجدى للنضال، مهيئاً بالكلمة الثائرة المجاهِدة لتربة أصلح تُنبت الثمر:

«وكلنا كنا وقود للمعركة

فواحد واأسفاه غاله الطغيان

وواحد على الفراش غاله الزمان

وواحد في برجه العاجيّ طاله الطوفان

وواحد يموت دون معركة

وواحد في ذلّه خلف الحدود الشائكة

وواحد يموت في جحيم نفسه دون الحدود الشائكة

يا ليت إني شاعر ينزف من وريده في كلمة

كنتُ نزفتُ ذوب عمري كلمة

كنتُ بكيتُ كل يوم ملحمة

يا كلمات الشعراء احترقي واتقدي مشاعلاً

يا كلمات الأنبياء رفرفي ترقرقي في دربنا مناهلاً

لكي يموت شاعر على الدروب المظلمة

وتستفيق أُمّة على أساها نائمة»(19).

إذن هو، أولاً، قادر على تشخيص واقعه العليل، وهو، ثانياً، يُنشد التغيير، ولأنّه مدرك لأهمية دور الكلمة في هذا التغيير، فإنّ هذا الجنديّ المعطّل والمكبّل بقيود الواقع يرى أنّ التضحية التي يمكن أن يبذلها الشاعر في نزفه اليومي لايقاظ الأمة من سباتها واستنهاضها من رقدتها، قد تكون أكثر فاعلية وأبهظ ثمناً. لذا، ما فتىء شاعرنا يحاول اجتثاث العِلل المسبِّبة لموت العشيرة بما أتيح له من أدوات، وفي ضوء رؤيته الخاصة. ولعلّ أهمّ ما تصدّى له من تلك العلل الفُرقة والتناحر واليأس وكبت الحريات والجهل، وهو إذ لم يؤمن بالحدود القُطرية التي فرضها واقع مرفوض، يرى أنّ مسؤولية استرداد الكرامة العربية باسترداد فلسطين واجب على كل عربي، وأنّ مسؤولية

تعاني الأقطار العربية والتئامها وتحرُّرها من القمع والجهل هو واجب على كل مثقفي الأمة. انطلاقاً من هذا اليقين، يكتب قصيدته «سلِمَت يداك» ويهديها «إلى الجندي الأردني الذي أسقط أوَّل طائرة معادية بعد عدوان حزيران « فيخاطبه قائلاً:

«سلمَت يداك

فالجرح ينزف والدماء تحيط بي من كل صوب

وغمامة الحزن الملمّ تسدّ دوني كل درب

وأراكَ كالقبس البعيد يلوح في الليل العنيد

فأحسُّ إعصاراً من الأمل الجديد

الجبهة السمراء ما غابت وما زالت هناك

لن يفلح الغازون يا وطني وإن بلغوا السّماك

فالدم يغسل كل عار

فاضرب فديتُكَ وادفع الذلّ الملمّ فذا حماك

سلمت يداك»(20).

وقبل ذلك وبعده، فقد مجّد أولئك الصامدين على ثرى الأرض السليبة، واحتفى بالشهداء والمناضلين في سبيل الحق، وخلّد ذكرى ضحايا المجازر العُزّل الأبرياء، وكشف الإعلام المضلل والموجّه، ودعا إلى الوحدة، ونافح عن الحرية، وحارب الجهل بأشكال كثيرة وطرائق متعدّدة، منها ما هو عملي، ومنها ما استثمر فيه إبداعه، فقد ناضل بقصائده التي تمناها جماهيرية وشعبية، وبمسرحياته الشعرية التي لجأ إليها أملاً في الوصول إلى جمهور أوسع، وبكلمته المشحونة عبر منابر الصحف والمجلات ذات الأثر آنذاك، مدفوعاً في ذلك كله برسالة مقتضاها أنّ بعث الأمّة من الموات كفاح يوازي في أهميته الموت في أرض المعركة من أجل شرف الأمّة، لأنّ الكلمة المتواشجة مع نبض القلب الموجع بهموم الوطن ومصير الأمّة لا بدّ فاعلة. في «رسالة إلى عرار» من مجموعته «أغاني الرحيل السابع» يبثّ عرار حسرته وأساه:

«رغم أني عربيّ الوجه والآمال والأحوال قحّ

خجلاً جئتُ، يدي فارغة

حاملاً في خاطري المقهور أشلاء القضية

ودهوراً من عذاب الأكثرية

تحت نيران الأعادي والمرابين

وإرهاب القرار

حيثما شاءت بنا الأقدار تنحو

وأنا يا سيدي

صوتي المكبوت تاريخ ونصح

صوت مظلوم أهانوه دهوراً واستباحوا

هو صوت الدم من حنجرة الذبح يفحّ»(21).

ولكنه موقن بخلود الكلمة الصادقة، ومؤمن بأثرها، تماماً كيقينه بجدوى الموت بغية الحياة!، في رسالته إلى عرار، يختتم قائلاً:

«فأجِبني يا عرار

لم يزل صوتك فينا

صافياً يوقظ في الديرة أوتار مغنيها الأبيّة

في نداء الأرض نوحُ

وهو لو حطّ على سمعكَ، رغم الموت تصحو

وتغني للعشيات وللوادي

وتبعث فيه أيام وروح

فأجِبني يا عرار

أيها الصوت الذي ما زال في صمّ نوادينا ينادي

وينادي... ويُلحّ»(22).

إذن، فالشاعر عبد الرحيم عمر كان يغني للحياة، وما إيغاله في ذكر الموت ومرادفاته ومتعلّقاته إلا لنبذِ نسق يبغضه، يتمثّل في الهزيمة التي ألحقت بضميره وضمير الأمّة الشعور المبهظ بالعار والذل لضياع فلسطين من أيدي العرب، كما يتمثّل في حالة الموات والاستسلام واليأس والجهل والتبعية والكبت المتفشي في جسد أمّته التي ينتمي إليها، وقصائده، كما هي سيرته، رسالة واصَلَ نزفها من أجل الإسهام في إحلال نسق جديد يبعث الروح في الجسد الميت، فيحيل الهزيمة إلى انتصار، والذلّ إلى زهو وفخار، يتحقّق ذلك حين تستردّ أجيال قادمة الحقّ المغتصب، فتكتمل الحياة.

الهوامش:

1- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرحيم عمر، ص211.

2- المصدر السابق، ص202.

3- المصدر السابق، ص101.

4- المصدر السابق، ص288.

5- المصدر السابق، ص356.

6- لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، ص505.

7- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرحيم عمر، ص190.

8- المصدر السابق، ص211.

9- المصدر السابق، ص210.

10- المصدر السابق، ص199.

11- المصدر السابق، ص365.

12- المصدر السابق، ص33.

13- المصدر السابق، ص172.

14- المصدر السابق، ص173.

15- المصدر السابق، ص230.

16- المصدر السابق، ص230.

17- شعر المقاومة الفلسطينية: دوره وواقعه، حسني محمود، ج3، ص160 – 161.

18- الأعمال الشعرية الكاملة، عبد الرحيم عمر، ص110.

19- المصدر السابق، ص127، 128.

20- المصدر السابق، ص157.

21- المصدر السابق، ص479.

22- المصدر السابق، ص481.

المنزلة بين المنزلتين في تجربة عبد الرحيم عمر الشعرية

د.ناصر شبانة

ترك الشاعر الأردني عبد الرحيم عمر إرثاً شعرياً لا يستهان به، وبصمة بيّنة في ساح الشعر العربي سيظل يذكرها التاريخ، وكان لموقفه المتزن من الحراك الشعري حين وقفت القصيدة العربية على مفترق طرق دور مهم في صمود مشروعه الشعري وتماسكه، فقد راح ينظر بعين الحكمة والبصيرة إلى تلك المعارك الأدبية، فاتخذ موقفاً وسطاً بين تيارين متصارعين، أحدهما يذهب بعيداً في نبذ القصيدة التقليدية، وفتح الباب على مصراعيه أمام صرعات الحداثة والتجريب، وثانيهما يقف متشككاً متأبياً يلوذ بدرعه الواقي المسمى بالتراث، ويعوذ بالله من كل شيطان مارد من شياطين الحداثة الشعرية.

راح عبد الرحيم عمر يبحر بين هذين التيارين باطمئنان وسكينة، ويكتب قصيدة تسعى إلى المصالحة بين هذين التيارين، فكان الاعتدال هو السمة الأبرز لمشروعه الشعري، فقد لبّى الحد الأدنى من شروط النص الحداثي، وظل يتشبث كذلك بأدبيات النص الشعري التراثي دون أن يجور أحدهما على الآخر.

ففي الوقت الذي علا فيه صوت التخوين والتشكيك، والتردُّد في فتح النوافذ لشمس الحداثة، راح شاعرنا دون تلكؤ أو تردُّد أو خوف يخوض غمار التجربة الجديدة، ومنذ ديوانه الأول "أغنيات للصمت" الذي صدر عام 1963، وكان قد سماه "أغاني الصمت" ثم قام باستبدال التسمية عند طباعته، ثم صدرت له المجاميع التالية:

من قبل ومن بعد: 1969

قصائد مؤرقة: 1979

أغاني الرحيل السابع: 1984

تيه ونار: 1993

وجه بملايين العيون: مسرحية شعرية.

بعد كل ذلك: نشر مؤخراً.

رغم حصار الكلمات: مخطوط.

وقد التفت عبد الرحيم عمر منذ وقت مبكر إلى ذلك الحراك الشعري، والسجال النقدي الدائر حول حركة الحداثة الشعرية، وبالخصوص قصيدة التفعيلة وما دار حولها من معارك نقدية، وما أفرزته من تيارين متحاربين، أحدهما يرفضها ويهاجم من يكتبها حتى وصل الأمر حدّ

كاتب أردني.

التخوين والتكفير، والآخر رأى فيها تطوراً عادياً للقصيدة العربية لا بدّ من تقبّله والتعامل معه.

وفي حين تردد تيار ثالث، وظل صدره يتلجلج هل يأخذ أم يردّ، راح الشاعر عبد الرحيم عمر يبحر في عالمها دون تردُّد أو رهبة، ولكن بحذر شديد كي لا يغلو في اتباع صرعات الحداثة الشعرية، والولوج إلى دهاليزها المعتمة، وتحويل قصيدته إلى ضروب من الإلغاز والتعمية، كما وجدنا عند طائفة من الشعراء الذين لم يقفوا يوماً بقصيدة الشطرين ولم يكتبوها، بل أنكروها حينما عجزوا عن كتابتها وأعياهم القلم عن اللحاق بركبها.

ولعل مصداق ذلك ما نحن واجدوه حين المقارنة بين مجموعة: "أغنيات للصمت" ومجموعة "تيه ونار" الشعريتين، ففي حين يبدو الشاعر في مجموعته الأولى أقرب إلى الحداثة الشعرية، برؤيته الشعرية، ولغته الحداثية، وصوره وتوظيفه للتقنيات الحداثية، فإن الشاعر يبدو في مجموعته الثانية أقرب إلى القصيدة التقليدية من حيث الشكل والبناء والتقنيات والمساجلات الشعرية.

والرأي أن هذا لا يعد ضرباً من التناقض، أو تغيير الثوب الشعري، بل هو يعبر عن ارتباك المرحلة التي كان الشاعر يمرّ بها، والمخاض العسير الذي فرض على القصيدة العربية أن تعيشه، فكان حذر الشاعر وتوسّطه حبل النجاة الذي يتشبث به ريثما تمرّ العاصفة، وهكذا نجح شاعرنا في النجاة بقصيدته من التطرف أو الانحياز سوى للفن المعبّر الجميل الذي يمكث في الأرض، حين يذهب الزبد جفاء، وينبغي عدم الاستماع لمن يزايدون على الشاعر، أو يرون في تجربته نوعاً من المراضاة أو التلون، فالأشكال الشعرية تتجاور ولا تتنافس، ومن حق الشاعر أن يختار لقصيدته الشكل الذي يراه مناسباً، بل إن الشكل الشعري هو الذي يفرض نفسه على الشاعر في لحظة الكتابة، والشكل ليس أيدولوجيا نحارب بها أو نحتمي بها، بل هي ألوان تكتسي بها الأفكار لتبدو قابلة للقراءة، وإطار جمالي نعبُر من خلاله إلى عالم الرؤية الشعرية.

تلك هي السياسة الشعرية لعبد الرحيم عمر، منزلة بين المنزلتين جعلته يسير بخطوات محسوبة خلف ركب الحداثة، دون أن يتخلف عنه، أو يسبقه، لكنه يعد في الأردن من السباقين حين وضع مجموعته الشعرية الأولى "أغنيات للصمت" في مطلع الستينيات، أما فيما يخص مجموعته "تيه ونار" التي يجادل فيها بعض النقاد، معتقدين أنها ردّة حداثية، أو خطوة للرجوع إلى الوراء، فما هي إلا طائفة من القصائد القديمة التي كتبت على النمط التقليدي، غير أنها لم تصدر في حينها، وتأخر صدورها إلى وقت متأخر، غير أن تاريخ كتابة القصائد يثبت أنها قصائد قديمة، أو قصائد جاءت ضمن سياقات معينة تقتضي هذا الشكل من الكتابة، مما جعل المجموعة الشعرية تظهر لأغراض توثيقية، الهدف منها جمع ما تبعثر من قصائد الشاعر، ومما كان خارج سياق تجربته الشعرية في حينه.

لقد تعددت المظاهر الحداثية في قصيدة عبد الرحيم عمر، وهي مظاهر تؤشر بجلاء إلى أن الشاعر كان من رواد قصيدة التفعيلة في الأردن، وممن خاضوا غمار الحداثة الشعرية، دون تعصب أو تطرف، ومن أبرز هذه المظاهر على سبيل المثال توظيف الأسطورة في عموم شعره، وظهور ما يسمى بالتناص الأسطوري، فقد وجدنا الشاعر منذ وقت مبكر من تجربته الشعرية يعمد إلى استلهام الأسطورة في شعره بطرق متعدّدة، فقد يعمد إلى استلهام جزئي، وذلك من خلال الإشارة الأسطورية العابرة، أو المقطع أو البيت إلخ، وقد يبني قصيدته كلها من مبتدئها حتى منتهاها على الأسطورة، حتى تغدو القصيدة برمتها تسبح في فضاء أسطوري يخلق فضاء للمقارنة بين حالتين: حالة الأسطورة نفسها، وحالة ما تحيل إليه الأسطورة من واقع يعاينه الشاعر ويعالجه.

وإذا كنا واجدين من الأمثلة الكثير؛ فإن مثالاً واحداً قد يكون كافياً للتمثيل، ففي قصيدة بعنوان "من ليالي بنيلوب" نجد الشاعر يعمد إلى أسطورة "بروميثيوس" الذي سافر في البحر، واستمرّ غيابه بعيداً عن حبيبته بنيلوب أعواماً، حتى تكاثر عليها الخُطاب، وكانت تصدّهم في كل مرة، حتى ازداد الضغط عليها، فراحت تعدهم بالزواج مع انتهاء حياكتها لثوب كانت تغزله، لكنها كانت في الليل تنكث غزلها الذي غزلته في النهار، في مماطلة لهؤلاء لتظلّ في انتظار حبيبها الغائب.

إنّ الشاعر يلتقط هذا الفضاء الأسطوري، ويوظفه على امتداد القصيدة كاملة، حتى لتغدو القصيدة والأسطورة شيئاً واحداً، كما يتحد صوت الشاعر مع صوت بنيلوب ليغدو صوتاً واحداً، فالشاعر يعبّر عن بنيلوب بضمير المتكلم، ليغدو القارئ وهو يرخي أذنه لصوت بنيلوب وهي تحدّث نفسها في حوار داخلي قائلة:

"مات النهارْ

يا مغزلي المنكود قد مات النهارْ

والزائرون التافهون تجمعوا خلف الجدارْ

لكنهم لن يدخلوا

ستفلّ كفّ الليل ما حاك النهارْ

وغداً سيولد من جديدٍ يوم جديدْ".

وهكذا يبدو الشاعر مبحراً في التعبير عن ذاته وواقعه من خلال الفضاء الأسطوري، ليتمكن من كبت صرخات الغضب، ولغة العنتريات والشعارات التي كانت تفرضها تلك المرحلة السياسية، التي جرفت بعض الشعراء ليتحولوا إلى أبواق أو طبول، وتحوّلت قصائدهم معهم إلى شعارات جوفاء، أو يافطات سياسية.

لقد أدرك الشاعر منذ وقت مبكر أن البعد الفني الذي يتمتع به النص الشعري هو أكسير البقاء، وهو عشبة الخلد التي تمنح النص امتداده وبقاءه، وتحصنه من الفناء، فراح يطرز قصيدته بالفن والجمال، دون مغالاة أو تكلف، كما راح يخلق معادله الموضوعي بكل أناة على نار المعاناة والوجع الداخلي، وحين تبكي القصيدة فسيبدو كل شيء فيها باكياً سوى العيون، حسب تعبير غسان كنفاني حين تحدَّث عن أم سعد.

وعلى الرغم من توظيف الأسطورة في النص الشعري غير أنّ عبد الرحيم عمر اعتنى بقارئه أيما عناية، وراح يأخذ بيده صوب آفاق الأسطورة، ودلالاتها، ويسلمه مفتاح النص، فقد اعتاد أن يقدّم لقصائده التي يوظف فيها أسطورة من الأساطير بتقديم مقتضب، يبين فيه فحوى الأسطورة، وهذا المفتاح كان في غاية الأهمية لقارئ لم يعهد مثل ذلك التوظيف، فكان ذلك التقديم بمثابة خارطة إرشادية، تأخذ القارئ حيث مخبأ الدلالة، ولؤلؤة المعنى.

وبهذا يغدو عبد الرحيم عمر من أهم الشعراء العرب الذين أثروا الساحة الأدبية بقصائدهم، وإن كنا لا ننسى أن كثيراً من شعره قد غاب في غياهب السجون ومتاهات السياسة، حسبما صرَّح هو نفسه في تجربته الشعرية، وقد يكون ما لم يقله الشاعر أخصب شعرية مما قاله، فأجمل الأشعار ما لم تكتب بعد، أو ما لم تنشر قط.

بقي أن أشير إشارة ذات دلالة، وهي أنّ عبد الرحيم عمر وإرثه الشعري ما يزالان بحاجة إلى جهود الباحثين والدارسين، لنفض الغبار عن قصائده، والبحث عن قصائده الضائعة والمخطوطة، وإعادة طباعة ديوانه الذي يغص بالأخطاء الطباعية، وهو ما أتمنى أن يتصدى له الباحثون والدارسون في قابل الأيام.

عبد الرحيم عمر..
قراءة في ديوان «تيه ونار»

د. أماني حاتم بسيسو

إنّ التّأمُّل في تجربة عبد الرحيم عمر الشعرية يغرس في وجدان المتلقّي أن (الوطن) لم يكُن موضوعاً من مواضيع شعره حَسْب، بل هو الدّافع الأساس والهاجس المتسلّط الذي تنشأ عنه سائر الفروع من إرهاصات وخوالجَ نفسية تُناجي الحِسَّ الإنساني، وتتفجّر على لسان الشاعر شعراً.

فعناوين دواوينه ترتبط بِهَمِّ الوطن السّليب: (أغاني للصمت، من قبل ومن بعد، قصائد مؤرقة، أغاني الرحيل السابع، تيه ونار، بعد كل ذلك)، وإهداءاتها كلّها منبثقةٌ من معاناة أهله في غربتهم عنه -وهي التجربة التي عاشها الشاعر فعلاً- ومعاناة المناضلين والأسرى وعائلاتهم تحت وطأة الاحتلال -وهذه التجربة تَمَثّلَها الشاعر بِحِسِّه الإنساني وخياله المُرهف، فباتت واقعاً أو كالواقع في تجربته.

ومعنى الوطن -في وجدان الشاعر- يتراحب ويَمتدُّ، فلا يتوقّف عند الحدود الإقليمية الضيّقة، بل يشمل الوطن العربي والإسلامي، فهو يُغنّي لمَكّة وفلسطين وعمّان والعراق وسوريا ومصر ويربط بينها، فحين يَقصِدُ إلى القدس تكون عمّان مُنطلقه، إنّه ينبئ بوحدة العرب ويتشبّث بها مُخلِصاً:

أحاديَ الرّكبِ عَجِّل سيرَكَ الواني
حلَّ الصباحُ وما زلنا بِعمّانِ
ودوننا القدسُ أعلاماً مُنَكّسةً
وحسرةً خيّمت فوق الحِمى الواني

وحين يُغني شاعرنا (أغنية إلى عمّان)، أغنية المُحبِّ، يعترف أنها طريقه ودربه إلى فتح فلسطين، فأرضُها هي التي علّمته الإباء والعِزّة:

زيدي هواكِ أيا حبيبة زيدي
لسواكِ ما ألقى الزِّمام قصيدي
عمّانُ! إن أكتم هوايَ تَجَلُّداً
عصفَ الهوى بفؤاديَ المعمودِ
أُمّاهُ رغم الجُرح يُدمي خافقي
فأنا الذي أرضعتِه الإبا
فأنا الذي أرضعتِه الإبا
وغرستِ في جنبيه كبرَ جدودِ
فإذا نداؤكِ في دمائي ثورة
تعلو على جرحي وكلّ وجودي

كاتبة أردنية.

وجناحــكِ الغربيُّ رغـــمَ غُزاتِهِ

يعلو علــى ليلِ الأســى المنكـــودِ

فقلسطين هي الجناح الغربي للأردن، والثورةُ لتحرير القدس إنما تنطلق من عمّان، وما يُدمي العرب في جيّوس يشتعل ناراً لجراح الأهل في بغداد:

خلّفتُ (جيّوسَ) والأحزانُ في جسدي

وجئتُ بغــــدادَ والنيرانُ في كبدي

والقومية تمثّل لعبد الرحيم عمر غضبةً كبرى يرى فيها طريقَ النّصر:

يـــا صاحبي هـــي غضبـــةٌ عربيةٌ

هـــي فجرُ قومكَ عــــزَّ أن ينساكا

والشاعر مرتبط بتاريخ الأُمّة يُجلّي انتصاراتها، وامتداد حضاراتها السّماوية (إسلامية ومسيحية):

ولــم يعــرف التاريخ قبل مهادها

مِهــــادَ حضاراتٍ توالى ازدهارُها

عجــائب مصر والعراقِ وجلّق (1)

وأخــرى على الأردنّ عَمَّ انتشارها

هنا المهدُ والإسراء طود حضـــارةٍ

ســماويّةِ الإيحــاءِ فَذٌّ عمارُها

هنـــا أنزل الرحمنُ فرقانَ قولِهِ

وكـانت على الإيمان حِرْزاً شِفارُها

وقامت بِحَدِّ الحرف والسّيف دولةٌ

تسامت مراميهــــا وجلّى منارُها

وشاعرُنا يؤمن أن دَورُ الشاعر في ثورة شعبه، ليس البكاءَ واجترارَ الذكرى المؤلمة، والشكوى والألم، بل هو دورٌ قياديٌّ نضاليّ، يعتبر بتجارب الأمّة في المقاومة:

أُعذريـنـــي إن عقّنـــي إنشـــادي

مـــا أنـــا عـــازفٌ ولا أنا شادي

إنّمـــا أنـــا عاشـــقٌ يتلظّــى

بين خـــافٍ من الشعـــورِ وبـــادِ

أين شِـــعري؟ أتسألين وهـــذي

صفحـــاتي الظّماءُ لهفـى تُنادي

قـــد كتبتُ الأشعار بالحبر والدّم

ومـــاءٍ من العيـــون الصوادي

يفقـــد الشعر روعـــة الشعر إمّـــا

صــــارَ ضَرْباً من الكلام المُعادِ

وإذا تأمّلنا في عنوان الديوان: (تيهٌ ونار)، وجدنا أنّه تعبيرٌ عن معاناة الشاعر المنبثقة من مأساة شعبه، الذي شُرّدَ في منافي الأرض، يعاني ألمَ الغربة، وفي زنازينها يقاسي مُرَّ العذاب، فتاهَ بين جبروت الاحتلال وخذلان العرب:

والعـــالم العربـــيُّ يغفـــو هانئاً

يـــا أُمّـــةً هنئت بهــــا أتراحُها

يــــا أُمّـــةً هانت ومـات جماحُها

قـــد مَلَّ ذبحَ خرافهــــا ذُبّاحُها

عصفتْ بهـــا في التّيهِ هُوجُ رياحها

واحتــــارَ في ليلِ الأسى ملاحُها

لكنّ الأمل لا يلبث أن يُعاود الشاعر، فيرى أنّ سبيل النّصر ليس غيرَ رَدِّ القوّةِ بالقوّة، ولذا كان اسم ديوانه: تيهٌ... ونار:

لو أَملكُ النّفطَ أغرقتُ البـــلادَ به

وقلتُ يا دارُ كونـــــي اليومَ بركانا

والشاعر -بعد أن مُنيَ شعبُه بالخذلان- لا يرى غيرَ سبيل الثورة:

فكــــوني يـــــا جبـــالَ النار ناراً

علـــى المحتـــــلِّ وليكن الخرابُ

والثورةُ صارت في وجدان الشاعر أصلاً في تكوينه وفطرته وخلقه، كما هو مجبولٌ من التراب:

وكيف يكـــــون إلا أنـــتِ حِبّـــــي

وفي جنبـــــيَّ نـــــــارُكِ والترابُ

والصورةُ الغالبةُ لشخصية الشاعر في ديوانه هذا، هي صورةُ المسافر (غريب الدّار)، وحياتُه رحلة في سبيل الوصول إلى غايته:

تشكو الوجى(2) ناقتي من طول رحلتها

ويُلهبُ الوَجْـــدُ أشواقي وأشجاني

بَيْدَ أنّ رحلته إلى ظَفَر سواءً بالنّصر أو بالشهادة، فنظرته تفيض بالتّفاؤل حتى من وسط العتمة والخذلان:

لـــم ننهـــزم من عنف معركـــةٍ

لكنّنـــــا أودَت بنـــــــــا نُظُمُ

فهـــمُ الكُمــاةُ على شـــــعوبهم

ســــيّان إن صغروا وإن عظمـــوا

ومطمح الشاعر الوصول إلى بلاده، وقد مَثّل سَعيَه إليها بسعي الحبيب إلى ديار الحبيبة:

ولّيتُ شطرَكِ وجهي فالهوى قدَري

وأنتِ في القلبِ في أعمــاق وجداني

فهـــل تـــراه شتيتُ الدّرب قرّبني

من مُجتلاكِ ونَصُّ العيسِ(3) أدناني

فالموتُ غايةُ الأبيّ، وسعيُه ومنتهى أمله هو الظفَرُ بالشهادة:

إذا الخصمُ أمضى في الرّحال نيوبَه

وطوّفتِ الآنَ المصـــــابَ القشاعمُ

فإنّ أشدَّ الجرحِ ليس مميتُه

فكـــــم من منونٍ وصلهنّ الغنائمُ

لعمـــرُكَ إنّ الموتَ رحمــــةُ راحمٍ

إذا عَزَّ في الأرض الحزينـــة راحمُ

وعبد الرحيم عمر يتعلّق بالمُخلّص دون ذكر اسمه، لتشمل دلالته كلَّ مناضل، إنّه آت، والشاعر يناديه (كناية عن كونه قريباً)، إنه بين ظهرانينا:

لكـــنّ يَعْـــرُبَ! يــــا.. أطال بقاءه

وأشـــــاع في برديه روحَ وفـــــاقِ

ماذا أقول؟ أنا طريد بني أبي

والجـــرحُ في قلبـــــي وفي أعماقي

والشاعر يتعلَّق بالرسول (صلى الله عليه وسلم)، فيخرج من هَمّه الشخصي وتجربته الخاصّة للتّعلُّق بروح الأمة الإسلامية في محنتها وفي نكبتها:

يا سيّدي! يا أمير الأنبياء بما

للقدس عندك من حُبٍّ ومن شـــانِ

أنتَ الشفيعُ الذي تُرجى شفاعته

والقدس والمسجد الأقصى أسيرانِ!

وحالنا مثلما أسلفتُ من عنَتٍ

نغفو ونصحو على ذُلٍّ وعـــــدوانِ!

أَعِدّ لنا جذوةَ الإيمان تحرقنا:

أو تبعث النّورَ في قومي وأوطــــاني

والتأمُّل في تجارب الثورات -عبر التاريخ- يزرع في اليقين الأملَ بالنصر:

وحتميّة التاريخ ترسم دربَنا

إلى الثأر والتحرير والقدر المفضـــي

ويصغي الشاعر إلى صوت موج شاطىء يافا، فيسمعه صاخباً بالثورة:

لعينيكِ يا يافا أصوغ قصائدي

وما فيكِ من طير وما فيكِ من روضِ

وما فيكِ من شطٍّ توارى ولم يَعُدْ

يبارِكُ للأحباب حضن الهوى البَضّ

وما فيكِ من بحرٍ كأنَّ اصطخابَه

مشيئةُ تـــاريخ يحنُّ إلى رفـــضِ

فهذه سُنّةُ الله في تقليب الأمور، والدنيا (لا يدوم على حال لها شانُ) كما قال أبو البقاء الرّندي في رثاء المدن والممالك الأندلسية:

لكلِّ شـــئ إذا ما تَمَّ نقصانُ

فـــلا يُغرَّ بطيب العيش إنســـانُ

هي الأمور كما شاهدتُها دولٌ

مَن سَرّه زمنٌ ســـاءته أزمـــانُ

وهذه الدّارُ لا تُبقي على أحدٍ

ولا يـــدوم على حـــالٍ لها شانُ

وكما أنّ النّصرَ لا يدوم، فالهزيمة كذاك لا تدوم، وهذا قانون التداول في الأرض..

لذا، لم يكن الموتُ هاجساً مُخيفاً يُروّعُ أهل المقاومة، إنّ الشاعر يذكره أمراً طبيعياً، لأنه قانونٌ من قوانين الحياة:

أأحمدُ! ما في الموت ترويعُ عاقلٍ

فلسنا نرى مَن ظلَّ في الخلقِ باقيا

ولكــــنّ سرّاً في الحياة يهزُّنا

إذا ما رأينــــا العمرَ ينسل فانيا

ألسنا جميعاً مسرعين لِغـــايةٍ

تنـــادي وهذا ضوءُها قد بدا لِيا

أراني على الحدّ الأخير رصدتُها

وكلُّ الـــــذي أبغي تركتُ ورائيا

وكلُّ الذي أخشى لقيتُ مبكـــراً

ومَن لاحَقـــوني لاحِقون غداً بِيا

وتضمين الشاعر أبياتاً من الشعر قديمه وحديثه يوحي أنّ مقاومة المُحتلّ تجربةٌ إنسانيةٌ عامّة، تتكرر عبر الأجيال، ويتغنّى الشعراء بها على مدى الأزمان، فنحن نسمع صوت أبي تمّام يتردّد في قول عبد الرحيم عمر:

يا دهرُ! ليلُكَ يبدو فوقَ مأمَنةٍ

لكنّـــه فـــوق مخبوءٍ من اللهبِ

وَدّع سكونَكَ إن ثارت شرارتُه

وراح ينفث نـــار الحقد والغضبِ

فعندها تصدق الرؤيا روايتَها

وتستبين كـــلام الصدق من كذبِ

«فالسيف أصدق إنباءً من الكتبِ

في حَدّه الحَدُّ بين الجِـــدِّ واللعبِ»

وفي قوله في قصيدة: (ثورة الأرض):

«فللحرية الحمراء بابٌ»

تقود لهـــا الجمـــــاجمُ والرِّقابُ

نصغي لقول شوقي في ثورة دمشق:

وللحــريـــة الحمـــــراء بابٌ

بِكُلِّ يــدٍ مُضــرّجةٍ يُـــــدَقُّ

والأسلوب الفنّي يختلف باختلاف نفسيّة الشاعر، فالحالة الوجدانية هي التي تُفرز اللغةَ والصّور والموسيقى وسائر فنّيّات القصيدة، وعبد الرحيم عمر –في مقدمة الديوان– يشير إلى هذا، إذ يقول: «لم يخطر ببالي قط، أن تكون قصيدتي «إيفا جينايا» رمزاً في قصيدة من قصائد البيت ولا خطر ببالي أن أستعين بمفردات مثل «المحاميس» و«المطافيل» في قصيدة حديثة» (4).

كما أنّ واقعيّة التجربة تفرض على شاعرنا استخدامَ ألفاظٍ أعجمية:

وفي معالوتَ كان الموتُ صنعتَه

وكـــان بيّاعَه في قلبِ بيســـــانِ

ويومَ سافويَ سيّافاً يطاردهم

كأنّـــه باشِقٌ في سِـــــربِ عقبانِ

فـ(سافوي) فندق في تل أبيب حدثت فيه عملية للفدائيين، و(معالوت) مستعمرة يهودية تبعد 18كم عن عكّا، تمّت فيها عملية فدائية من قِبَل الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين(5) 1974م.

وشخصيّةُ الشاعر: عبد الرحيم عمر تبدو جليّةَ السّمات واضحة القسَمات من خلال شعره، إنّه الغريب الذي أضناه الترحال والسّفَرُ من دارٍ إلى دار، وتاقت نفسه إلى أرضه التي أُبْعِدَ عنها قَسْراً فبكاها بلهفة العاشق المُحبِّ المُلتاع:

هل تذكرين فتىً ألوى الحنينُ به

غنّـــى ومَنّى وعانــــى مُرَّ هجرانِ

ما زال طوعَ الهوى، رغم النّوى، دَنِفاً (6)

لا يرتضي لو تسلّى، عذبَ سلوانِ

والشاعر –في غربته– أسيرٌ رَهْن قيد الغربة وذُلّها، لذا فهو يتمَثّلُ حالَ الأسير في السّجن كأنّها تجربةٌ واقعيّة مَرَّ بها الشاعر فعلاً، يُخاطب فيها ابنه (جمال)، فيكاد يوحي بأنها تجربةٌ حقيقية، ويَصدُر عن عاطفة حزينة صادقة تلقائية، تنسرب إلى وجدان المتلقي فتستثير أشجانه دون تَكَلُّف:

لو كان لي لَحبستُ النُّورَ عن وطنٍ

أُســــاقُ للسجن فيه دون ما سَببِ

وصِبيتي، رغم بعد الدار، أسمعهم

يُسائلـون الليالي، أين.. أين.. أبي

بالله يا ليل! إن جاعوا، وإن ظمئوا

فاحمل لهم من عيوني حاجةَ الطّلبِ

جمالُ يا ولدي هذا الزمان الذي

أراد عيدَكَ منقوصــــــاً بغير أبِ

وبساطة هذه الألفاظ أبلغ في التأثير، وأوقع في النّفس، فالمفجوع لا يلتفتُ لتنميق ألفاظه وتنسيقها، إنها تخرج منه تلقائية تنبض بالألم وصدق العاطفة.

والعاطفة الحزينة هي المسيطرة على الشاعر، وهي التي صارت طبيعتَه وسمَتَه المُميِّزة، وإنّما فجّرتها غربتُه

ولوعته على فراق وطنه:

وما عذّبَ الإنسانَ مثلَ وفائه
وما فارقَ الأحـزانَ مَن عاش وافيا

ولو أن شعري طاوعته طبيعتي
لمـا كـان إلا مأتمـاً ومراثيا

والثورةُ تقذف الحياةَ في الجمادات، فيميل الشاعر إلى تشخيص المعاني على أرض المعركة، فإذا الثرى ينطق، والأيام تدور فتهوج وتموج، والآلاء تُكبّر، والوديان تصيح، ونصال السيوف تُحاوِر، وغبار المعركة يُخيّم:

وقفتُ على حطين، هل ينطق الثّرى
ويُفضي بمـا يـدري إليّ خبارُها

فما دارت الأيام بعد جموحها
وهاجت وماجت فاستقام مسارُها

وكبّرت الآلاء والخيلُ حُوّمٌ
تساوى لديهـا صفوها وكدارها

وردّدتِ الوديان صيحات صيدها
إلى النصر... أو للموت دوّى شعارها

وأعجمت الفرسان لولا مناصلٌ (7)
وخيّـم صمت الموت لولا حوارُها

تناضَل، من كلّ اللغات، كُماتها
وخيّم في كـلّ الجهاتِ غبـارُها

ومن باب التشخيص قوله:

سقى الله أياماً بجيّوس أمرعت
فجادت بها أرضٌ وجادت مواسـمُ

كأنّ المنى والخصب والزّهر والهوى
ووجد الصبايـا في القلوب براعم

صفا دهرها حيناً، وأوجس خيفةً
عليها، فحُمَّ الدهـر، والأفقُ قاتمُ

وبعد..

فهذه قراءةٌ في تجربة الشاعر عبد الرحيم عمر، الغريب المسافر الذي أضناه طول التّرحال، وشاقه الحنين، فتاق إلى تراب قريته، وإلى جدران بيته، وإلى رائحة وطنه، وهالَه قهر المحتل، وتخاذل الصديق، وأُبعِد عن أرضه تائهاً على غير هدى، فتفجرت عاطفته من بعد التيه....ناراً

الهوامش:

1- الاسم القديم لمدينة دمشق.

2- الوجى: رقّة القدم أو الحافر أو الخُفّ من كثرة المشي.

3- نصُّ العيس: نصّ الدابّة: استحثها شديداً، العيس: الكريم من الإبل. (وردت خطأ في الديوان: العيش)

4- ديوان تيه ونار، عبد الرحيم عمر، وزارة الثقافة، عمان، 1993: 7.

5- ينظر: الموسوعة الفلسطينية، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ط1، 1984، مجلد2: 527.

6- دنفاً: عاشقاً اشتدّ مرضه وأشفى على الموت.

7- النَّصل: حديدة الرُّمح والسَّهم والسِّكين.

هويّة العَنْوَنَةِ في شعر عبدالرحيم عمر

د.عماد علي الخطيب

هل يعكس العنوان في شعر عبد الرحيم عمر هويّة ما، وما أبعاد تلك الهويّة؟

ما مدى تحقُّق هويّة الشاعر عبد الرحيم عمر من خلال دراسة وتحليل قصيدته وعنوانها؟

هل تؤثر معرفتنا المسبقة بانتماء الشاعر في تحليل عنونته، وعلاقتها بهويته، وبالتالي علاقة العنوان في تحليل نصّه وترسيم هويّته؟

من يؤثر في هويّة الآخر: العنوان أم النص، وما علاقة رسم هويّة كليهما بهويّة الشاعر؟

إذا افترضنا وجود هويّتين للنص: هويّة الشاعر، وهويّة النص الشعري، فأيهما أكثر ظهوراً، ولماذا؟

هل يظهِر العنوان هويّة ما للشاعر أو لنصه؟ كيف يكون ذلك؟

مع ملاحظة أننا سنعتمد في شغلنا على القصائد المدوَّنة في (عبد الرحيم عمر، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات مكتبة عمان، الأردن، 1989م). وسندرس هويّة لعدد من أنماط من العنونة في شعره.

- **أولاً: (العنوان القناع)**

هو ذاك العنوان الذي يختفي وراءه الشاعر ويختفي نصٌ آخر خلفه، ويخفي الشاعر وراءه موروثاً مخزّناً في الذاكرة، من خلال استدعاء شخصية قد يحكي من خلالها.

ففي قصيدة عبد الرحيم عمر التي عنوانها «من حكايا السندباد» يتكلم الشاعر من خلال الشخصية، ويتساءل عما سيعود به السندباد من ثروة: «كنوز الأرض» (ص52).

وبالعودة لاستخدامه ضمير المتكلم يشير إلى يأس الناس مما سيعود به، فيقول:

«وجلسنا صامتين

نرمق العائد باليأس من الدنيا القصية» (ص53) .

وينتقل لسرد صورة رحلة السندباد، فيقول:

«هبطت قافلة القوم على وادٍ خصيب

ساحر الخضرة موفور العذوبة

دافئ الشمس، تراه نبع خير وخصوبة

غير أنا لم نجد فيه بشر» (ص54).

كاتب أردني.

ويجسِّد الشاعر تجربته الشخصية مختبئاً خلف صورة السندباد، فيقول:

«ربَّ ما هذا أنضجَ أم شُحوب

...

ربَّ ما هذا أشدوَ أم نعيب؟» (ص54).

ويبحث الشاعر = السندباد = الإنسان الفلسطيني عن النجاة، ويختم حكايته بلقاء الصوتين معاً، فيقول:

«ها أنا قد عدتُ من هول مسيري» (ص55).

* * *

كذلك صنع الشاعر عندما عنون قصيدته بـ: «من ليالي بنلوب»، فقال:

«مات النهارْ

يا مغزلي المنكودُ قد مات النهارْ

...

لكن سيولدُ من جديدْ» (ص75).

فاستعار الشاعر جوَّ أسطورة بنلوب: ليعبِّر عمَّا تلاقيه «بنلوب»، التي اختفى خلفها، قناعاً يريد منها صورة لـ: «فلسطين».. فعبَّر عن حزنها بحزن فلسطين في ظل المحتلِّ وبُعد الأهل، وهي ما زالت تنتظر «أوديسس» المخلِّص، مثل فلسطين تماماً.

* * *

كذلك اختفى وراء عنوان قصيدته المعنونة بـ: «الأرض المحرَّمة» فقال:

«حملتك فوق أجنحتي

خيالاً حاني القسمات والصورة

وهدهدت الجراح وطرت في المنفى

أدور.. لا عشّاً أطير له ولا مرفأ» (ص163).

فالشاعر يصوِّر معاناته، بعد الحرب، ولكنَّ الأرض محرَّمة عليه، فيستدرك رحيله إليها بـ(لَوْ) فيقول:

«لو أني مرَّة أرسو على القاع الحزين هناك

أرقد تحت زيتونة

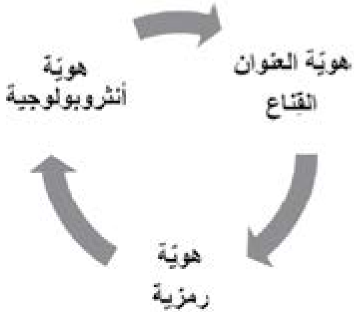
وأشتمُّ الثرى أبكيه أذرف دمعتين إليك».

كذلك الحال عندما يختفي الشاعر في قصيدته المعنونة بـ «من أجلنا... لا ترحلوا» خلف الجمال والحب ليشوِّق أهل وطنه لعدم الرحيل، ويجذب فيهم رغبة الإحساس بدفء الوطن = الجمال = الحب = التفاؤل = الجبين مرفوع = الحلم بالقادم الأفضل.

وتلخِّص الترسيمة التالية هويَّة العنوان/ القناع فيما درسنا من شعر عبد الرحيم عمر:



وتكون هويّة القناع في عنونة الشعر عند عبد الرحيم عمر هويّة ذات بعدين، كما في الترسيمة التالية:



• ثانياً (العنوان المفارق)

هو ذاك العنوان الذي يجمع ضدّين ظاهرين وما نسميه (التناقض الظاهري)، ففي قصيدة عبد الرحيم عمر المعنونة بـ"كيف ماتت شهرزاد" تبدو صورة (شهرزاد) الميتة، وشهرزاد في القصة التراثية لم تمت. فربما تكون شهرزاد صورة رمزية للأمّة التي دنّها حُكامُها، واستحضر الشاعر صورة شهرزاد من زاوية ملء ليلها ونهارها بالمخاطر:

"يا شهرزاد

وليلُكِ الآتي مليء بالمخاطر

ولا أنتِ قادرةٌ على أن ترتضي الزيفَ القديم

ولا رضيتِ".

ويقول شاعر

"يا شهرزاد!

يا أمةً إيمانُها ما كانَ إلا نبضَ كلمة

ونعيمُها وجحيمُها ترجيعُ نغمة" (ص184).

* * *

ويبدو العنوان المُفارق في قصيدته المعنونة بـ"غرباء في الجزائر" فصار أهل الجزائر غرباء وغدا المحتل صاحب الأرض:

"يا عابر الدرب العنيد أما رأيتَ من البعيد

شبحاً يذوب على الحديد ولوعة متحاملة؟" (ص396).

* * *

كذلك جاءت المفارقة في عنونة قصيدته "إيفاجينايا... تواجه البحر"، وقد قدّم الشاعر لقصيدته بالمقدمة التالية: (ثار البحر، وأوشكت الحملة المتوجّهة إلى طروادة على الغرق، فسارع أجاممنون إلى الكاهن، فجاء الجواب أن عليه إلقاء ابنته إيفاجينايا إلى أعماق البحر استجابة لرغبة "بوسيدون" الذي يريد الزواج بها)، فيقول الشاعر:

يا عروس الأبدية

أنتِ يا من كُوِّنتِ من نور عيني، ومن رفات روحي!

أنتِ.. يا إيفاجينايا

كوني الزاد والخمرا

وكوني الدفء والجمرا

وكوني مريم العذراء، كوني شهرزاد" (ص439-440).

فتلتقي "إيفاجينايا" مع "مريم العذراء" و"شهرزاد" لتمثل قصة أخرى من قصص التضحية، وتلتحم مع مأساة الشاعر الوطنية، لتصبح "إيفاجينايا" رمزاً لكل تضحية وفداء، ويرى

الشاعر في تلك التضحية وجهاً من وجوه التضحية التي تجري في "فلسطين"، فمن جهة ضحّى العالم بفلسطين لليهود، ومن جهة ضحَّت فلسطين بنفسها قرباناً لأمتها.



• **ثالثاً (العنوان المكثف)**

هو العنوان الذي يجمع حوله حكاية أو أكثر: يبعث سؤال من لدُن الشاعر للمتلقي حال قراءته للعنوان، من خلال العنونة باسم شخصية تراثية، أو العنونة بوصف تاريخي له حكاية مشهورة، أو العنونة بحدثٍ مشهورٍ في التاريخ.

ففي قصيدة عبد الرحيم عمر التي عنوانها "المرقّش في أيامه الأخيرة" يبدو المرقّش الأكبر فارساً عاشقاً متيّماً، أولع بابنة عمه أسماء، فزوجها عمُّه أثناء غيابه عن القبيلة، لرجل من بني مراد لقاء مئة ناقة، واتفق إخوته على أن يُخفوا خبر زواجها عنه: إشفاقاً عليه، وأوهموه أنها ماتت، فحزن عليها حزناً شديداً، ثم عرف بحقيقة الأمر، فشدّ إليها الرحال، مصطحباً جارية له وزوجها، فمرض في الطريق ولم يُطق زوج الجارية العناية به وحرَّض زوجته على تركه، فأطاعته على مضض، فسمعهما المرقّش الأكبر يأتمران به، فكتب على مؤخرة راحلته أبياتاً قرأها شقيقه حرملة، فقتل الرجل والمرأة بعد أن استعلم منهما عن مكانه وانطلق في أثره، فعلم أنه اتصل بأسماء من خلال راعٍ، وأنّ أسماء ذهبت وزوجها لإحضاره فمات عندما نالته، فصنع الشاعر عبد الرحيم عمر من سَيْر المرقّش إلى الموت صورة لسيرته مع ذكريات الحب والحبيب على نحو يذكر بأحزان المرقّش وفجيعته، فيقول:

"يا لأحزان المرقّش

ما هو اليوم الذي ما عاد فيه قرن طفلٍ أو نزالٍ

أو دماءْ

وعلى المفترق الدامي

عواءُ الذئب، والغدرُ، ووجهُ الفارس

الكابي الذليل" (ص379).

وتصوّر القصيدة شكلاً من أشكال رسالة الفنان الملتزم المسلم بانتصاره الأخير في زمن الأنذال، إلا أنّ عبد الرحيم عمر يصرُّ على إبقاء نافذة الشاعر مشرعة:

"طاوياً من عمره صفحة إصرار أصيلْ

راضياً من زاد دنياه القليلْ" (ص385).

* * *

ويكثف الشاعر قصة في قصيدة بعنوان "المُطَارَدْ"، ويعرِّفنا أنّ ذاك المطارد هو "إبراهيم بن سليمان الذي بلغ منه العياء مدى، وفي ضواحي البصرة طرَق باب دارٍ كبيرة وسأل صاحبها أن يجيره فأجير، وبعد أيام اكتشف أنّ مجيره يطلبه لأنه قاتل أبيه، فكشف له أمره" (ص145)، فيقول مجسداً تلك الحادثة ويصوّر حاله:

يا مجيري في فمي أمرٌ بودّي لو أقوله

أنا إبراهيم كل الثأر عندي

كنتُ أخفي غير ما كنتُ أبدي

لم أعد جارك لكنّا هنا ندٌّ لندٍّ

بغريبٍ حطَّ في أرض غريبة" (ص150).

فكثف الشاعر في سرد هروبه وصار الليل له ملجأ، فقال:

"أنا أمشي ثم أمشي

ضاق وجه الأرض

لم ألقَ ملاذاً

...

يا وشاح الليل كُن لي مخبأ

قد ذرعتُ الأرض أبغي مرفأ" (ص147).

* * *

والقصيدة التي عنوانها "الهزيمة" فيها تكثيف للمأساة التي لحقت بفلسطين وشعبها، ويستحضر الشاعر قصة النبي الكريم يوسف -عليه السلام- وسيف هولاكو، وأبا زيد الهلالي وعنترة بن شداد.. وهو بذاك يُريدنا أن نصل إلى أن العرب الآن أصابهم:

- ثوب الخزي.
- العار.
- مرض خيولهم.
- فقدوا معنى البطولة.
- فقدوا معنى الرجولة.
- مصارعتهم لا قيمة لها.

فيقول (من غير سطر):

"سيفُ هولاكو على رأسي يدور

قد مضى عهدُ البطولة

وأبو زيد الهلالي

ذاب خزياً من حصانه

وابن شدّاد توارى

ولا الحيّ فخور بطعانه

والخيولُ البُلّقُ ليست عربية" (ص39-40).

ثم يُمنّي الشاعر النفس بالعودة لوطنه المسلوب، مع اليأس والإحباط الذي خيّم على رؤوس العرب أجمعين، فتصبح عمّان ملجأ له:

"آهِ يا عمان لولا

هبّة النخوة تهمي

فوق يأسي المدلهم

لصلبتُ القلبَ أحرقتُ حناني يومَ موتِك" (ص37).

* * *

جاء العنوان المكثّف في قصيدة "انتظار" التي أسقط عليها واقع العرب المعاصر.. ويبدو "بروميثيوس" عند الشاعر رمزاً للثورة، والتغيير، إلا أنّ اليأس يسود القصيدة، وهذا عنوانها (انتظار)، فيقول:

"وتموت أصداء النداء

وتغيض في الأرض الحزينة

حيث الدم المطلول والشرف الذبيح

...

يا ربِّ إنا كالشظايا فوق أرض المعركة

ماتت أحاسيس الجراح" (ص79).



• رابعاً (العنوان الرمزي)

هو العنوان الذي يملك الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيّة المستترة عند الشاعر، والتي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية.

ففي قصيدة عنوانها "كولومبوس"، يرمز الشاعر باسم الرّحالة كولمبوس لكل من هاجسه السفر والرحيل والتغرّب والهجرة. وهذا قوله عن الـ:

- المدى المنفي
- الغيمات
- الظمأ
- السفر...)

لكنَّ هذا الرحيل قد لا يكون اختيارياً، كما حصل مع الشاعر وأهل فلسطين، فجاء الرمز مركّباً في قوله:

"تموت هنا وقلبك في المدى المنفي منشور على حجر
يمام يصحب الغيمات منذور على سهر
يظل جناحك الخفاق
يضرب في مدى الأفاق" (ص121).

وفي قصيدة بعنوان "هذيان" رمَزَ الشاعر لإبداعه بالهذيان، وصار الهذيان مبلغاً من العلم يريده، ولم يجد من يوصله إلى ذاك العلم سوى (فينوس)، فقال:

"كان محموم الخيال
ثائراً ليس يَعي معنى الهُدوء
باحثاً عن غامضٍ يجهل سرّه
هو طيفٌ
هو صورة
أبدعت فينوسُ فيه كلَّ ذرّة" (ص257-258).

فـ"فينوس" = الملهمة = الإبداع= الهذيان= الخلاص.

* * *

وإنّ عنوانه "ضائع على الدرب" رمز للروح التي لا تعرف سوى:

- التمرد.
- الإرادة.
- الثقة بالنصر..

فيقول الشاعر:

"فانوسك الخابي مجاعة مقلتيك
ضاع الطريق
لا الريح تكشفه ولا جزُّ الخطا المكدود فوق الرمل
يقطع رهبة الليل العميق
التيه خلفك ضاع ما قدمت من عرق" (ص31).

والنهاية الانتصار ولا شيء سوى الانتصار.







• خامساً (العنوان التناصيّ)

هو عنوانٌ ينطلق من معرفة مسبقة للشاعر بنصٍّ ما، ويوظّف الشاعر معرفته تلك من خلال نصه الجديد، وقد ينتمي العنوان لنص ديني أو لثقافة ما، ولكنه يؤسّس لفكر إيديولوجي أو إبستمولوجي سنتعرف عليه من خلال توظيف العنوان. وقد يختفي وراء العنوان التناصيّ الإيديولوجي/الإبستمولوجي نصاً ما يكون هو الهدف من اختياره.

ففي قصيدة "في بطن الحوت" استدعاء لقصة النبي الكريم يونس –عليه السلام– وقصته مع الحوت تناصًا مع قوله –جلّ وعزّ– " فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ" (سورة الصافات، الآية رقم 142)، على اختلاف ما يريده الشاعر من هذا التناص، فالحوت مطلوب وإيجابي عنده؛ لأنه السرّ في عودة الشاعر إلى وطنه؛ يقول الشاعر:

"أملكُ الكُتُبَ

وأظفاري

وإصراري على العودة

لكنّ عودتي مرهونة بالحوت يختار

...

مُنقذي الآني ودربي

لم يكن يشبه دربَه

وإذا مات فقد متُّ معه" (ص276).

* * *

وفي قصيدة بعنوان "لن أهزَّ الشجرة" يأتي التناص مع الآية الكريمة: "وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا" (سورة مريم الآية 25)، ولكنه يخرج عن فكرة (هزّي)

في الآية الكريمة إلى فعل نفي (الهز) والتمرُّد على الأعراف، وإحساس مريم -عليها السلام- بضرورة الهزّ للخلاص هو إحساس الفلسطيني بالخلاص، ولكنه استطاله فلن يهزّ النخلة، بل سيرمي بكل قوته أعداءه لخارج وطنه، فيقول:

"وتضيع صرختك المريرة في تجاويف السنين

أحلامك الصدئات مذ كانت صليب من عذاب

يا رب هل جفّت عروق النهر في الأرض اليباب

هزّي إليك بجذعها

يا ربّ قد كلّت يداي ولا تمر" (ص137).



وفي قصيدة عنوانها "كفى حزناً" تناص مع قول ابن اللبانة (في رثاء الأندلس):

كفى حزناً بأن الناس قالوا *** إلى أين التحوُّل والمسير

ولا يريد الشاعر لأندلس ثانية أن تضيع، بل يريد من المستحيل أن يتمّ، والتحرير أن يصير حقيقة.. فيقول:

"بعيدٌ حلمنا المسحور في إغفاءة الصحراء

...

عبر المستحيل المرّ

والأمل الذي ما مات

عبر تراكم الخيبات

مشينا نحوه دهراً

ترصّد خطونا المحفوف بالأعداء

أسراب من الغربان، والغيلان

تلاحقنا وتملأ ليلنا قهراً (ص434).



الشاعر الراحل عبدالرحيم عمر

شهادة
عبد الرحيم عمر لم يكن ملاكاً

زُلَيْخة أبوريشة

الشاعر عبد الرحيم عمر من الذين ربطتني بهم صداقة قوية لسنوات قليلة قبل أن أغضب عليه غضباً أفضى إلى قطيعة. ولعلَّ مما أجَّل هذه القطيعة أو الاعتراف بأسبابها أننا كنا فردَيْن في مجموعة تضمُّ عدداً من أهل الثقافة والفن تتزاور وتتناقشُ وتجتمع، آل بها الأمر إلى تلبية دعوة شهرية في منزل السيدة ليلى شرف، كإجراءٍ ترميميٍّ تعويضيٍّ للإغلاق الرسمي الحكوميّ لرابطة الكتاب الأردنيين. وقد تولت السيدة ليلى، وعلى مدار عامين تقريباً، تجميعَ ما يتَّسعُ له بيتها من عناصر الفعل الثقافي المعطَّل بأمر من الحاكم العسكريّ، منحازةً للثقافة ولحريَّة التعبير التي كانت قد كلَّفتها استقالةً احتجاجية شديدة الوقع على صانع القرار، من وزارة الإعلام قبل سنوات! في هذه الأجواء إذن التقيتُ بعبد الرحيم عمر كشاعرٍ حديث ومناضلٍ قديم وشخصية وطنيَّة تجمَّعُ الناس، ولها في الشأن العام قولٌ وفعلٌ.

وكان عبد الرحيم قد أصدر من قبلُ أهمَّ دواوينه، وشغل مهامَّ في الإذاعة وأنشأ برامج فيها، وترأَّسَ دائرة الثقافة والفنون قبل أن تصبح وزارة، كما ترأَّس تحرير مجلة أفكار. وكان في فترة التعارف كاتب عمود يوميٍّ في صحيفة الرأي الأردنيَّة ممنوعاً من الكتابة بأمرٍ من الحاكم العسكريّ الذي هو رئيس الوزراء آنئذ. وكان منعُه والصديق طارق مصاروة من نشر مقالاتهما سبباً لكي أتبنى قضيتهما بالإضافة إلى إغلاق الرابطة (1987-1989)، مع عدد من أهل الثقافة محليّاً وعربيّاً. وإذ في هذه الفترة من امتحان الحريات العامة في الأردن أُنشئَ اتحاد الأدباء الأردنيون، فقد ازداد الضغط الرسميّ علينا للالتحاق به، جاء «منتدى عمان» في دارة السيدة ليلى شرف تحدياً للواقع السياسيّ، ومتنفَّساً ثقافيّاً لنا. وعندما أقول لنا فأقصد أولئك الذين واللواتي اجتمعن في هذا المنتدى، وخضنَ في سجالاته: الشاعر عبد الرحيم عمر، الروائي مؤنس الرزاز، القاص بدر عبد الحق، الناقد والمحقّق الدكتور إحسان عباس، الناقد الدكتور محمود السمرة، الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغي، الناقد الدكتور خالد الكركي، الناقد والشاعر عبد الله رضوان، الشاعر والإعلاميّ خالد محادين، المسرحية نضال الأشقر، المخرج والإعلامي فؤاد نعيم، المخرج السينمائي مصطفى أبو علي، الكاتبة والمخرجة خديجة حباشنة، وكاتبة هذه السطور كمنسّقة للمنتدى.

كنا نقرأ نصوصاً ونناقشها، ونطرحُ للنَّظر قضايا أدبيَّة وفكريَّة وثقافيّة. وكنا ندعو شعراء وأدباء من داخل الأردن ومن خارجه: الشاعرة فدوى طوقان والشاعر محمود درويش (فلسطين) والشاعر طلال حيدر (لبنان) والناقد الدكتور سمير سرحان والكاتبة المسرحية نهاد جاد (مصر) وعدداً من أصحاب الفكر والفلسفة العرب والأردنيين. وكان الشاعرُ عمر في غمار كل ذلك حاضراً حضوراً قوياً، وصاحب وجهات نظرٍ نقديَّة لا تخلو من هوى.

◄ شاعرة وكاتبة من الأردن.

كان لدى عبد الرحيم عمر إحساس، كم بدا لي ولغيري عميقاً، أنَّه أبو الثقافة والحداثة في الأردن؛ وبينما كانت حداثته الشعرية تقتصر على التجديد العروضيّ، أي على شعر التفعيلة، كانت صوره ولغته الشعرية أسيرة القاموس القديم. بل إنه لم يتوانَ عن الانخراط في كتابة شعرٍ للمناسبات الوطنية والدينيَّة، مثل ذكرى الثورة العربية الكبرى والمولد النبويّ. وغنيٌّ عن الذكر أن القصائد كانت عموديّةً على نهج الخليل، مما يشكّكُ عمليّاً بالحداثة التي كان شديد الافتخار بأنَّه أول من قارفها في الأردن، ويشكّكُ بالمنهج الماركسيّ الذي يحبُّ الانتماء إليه!!!

ولا شكَّ لديّ أنَّ الشاعر الذي أقام ذائقته على الشعر الكلاسيكيّ لم يستطع أن يخلع عنه جميع أثوابها، برغم اختلاطه الشديد بالأوساط الحداثية العربية والأجنبية؛ إذ لا يجب أن ننسى أنّه كان منتمياً إلى الحزب الشيوعيّ، كثير الأسفار واللقاءات والمهرجانات، مما أتاح له احتكاكاً مباشراً بأصحاب الحداثة ومنظريها، الذي أثَّر في نزوعه -ولو سطحياً- نحو الفكرة، التي تلخَّصت لديه في تجديد الإيقاع. وإلا فكيف نفسّر قصائد المناسبات التي تخلَّت عن أيِّ بارقةِ تجديد في اللغة والأخيلة والإيقاع؟؟؟ وهو ما كنتُ دائمة التعريض به، آخذةً عليه دون مجاملةٍ عدم إخلاصه لما يدعيه!

لقد كان عبد الرحيم عمر شخصية اجتماعيَّةً مرحةً خفيفة الظلّ سهلة المعشر، فيها تهتُّك لا تُواريه، كريمةً مضيافة؛ ولذا كان بيته مزاراً دائماً لأهل الأدب من أردنيين وعرب. وهو في الوقت نفسه مفتاحٌ لأبواب متعددة نتيجة صلاته الوطيدة بأهل الحكم وبمنظمة التحرير الفلسطينية التي كان منافحاً بليغاً عنها. ولقد طالما قاد في بيتي مع فئات مختلفة من أصحاب الكلمة والفنون والفكر، سجالاتٍ عميقةً في الشأن الفلسطينيّ، وكنتُ أشعر أنَّ هذه السّجالات -دون غيرها- هي أصدق ما يُعبِّر عنه عبد الرحيم عمر في القضايا العامة. إذ كانت بدأت تعتريني شكوكٌ قوية حول مدى إخلاصه للحريات العامة وللصراع الدائر آنئذٍ، أي في نهاية الثمانينات، حول حرية التعبير، وسحب الجوازات، والمنع من السفر ومن العمل بسبب الرأي. مع العلم أننا لا نستطيعُ أن نمسح تاريخه النّضالي في شبابه حيث سُجنَ ومُنع من العمل وذاق مرَّ العيش حرفياً. وهو تناقضٌ في سيرته يُفضي إلى لَبسٍ لا نستطيعُ فضَّه، لغلبة الظنّ فيه على اليقين.

ولكن هذه الشكوك لم تمنعني من أن أبادر إلى مجموعة منتدى ليلى شرف لنحتفل ببلوغه الستين، حيثُ أنَّها، أي الشكوك لم تكن قد نبتت بعد! وقد ضمَّ الاحتفال شهادات وكلمات وقصائدَ لأعيانٍ في الثقافة مع إناءٍ فضيٍّ نُقِشَت عليه أبياتٌ للشاعر.

وبعدها، ونتيجةً لأسلوبه غير الحذر في التعامل مع قلب عليل، أي لنمط حياته البوهيميّ، مرضَ وأُدخلَ غرفة العناية الفائقة في المدينة الطبية، وبينما أنا أكفكفُ الدَّمع تأثراً (وأنا الآن لا أستطيع أن أكفَّ عن الابتسام)، طلبَ إليَّ أغربَ طلب يخطر ببال أحد على هذه الدرجة من الاعتلال، أن لا أنسى أن أطلب من الدكتور ناصر الدين الأسد (الذي كان وزيراً آنئذ) أن يُعيِّنه أميناً عاماً لوزارة الثقافة!!!!!! فقد كان الرجل دائمَ الهجس بالثقافة وإن على طريقته، شديد التمسُّك بالحياة التي ظلَّ وفيّاً لها حتى آخر لحظة!

لا أشكُّ أنَّ عقيدته الأبويَّة (التي كان يناكفُ بها حركة تحرير المرأة ومعناها لديَّ)، وسلوكه البطركيّ الذكوريّ التقليديّ الذي يتَّسمُ به معظمُ مثقَّفينا، وطريقته في إدارة الشَّأن الثقافيّ العام كانت عوامل حاسمة في وضع حدٍّ لصداقتنا، فمن جانبي كنتُ أقع في مِلاك الأبيض والأَسود، ولم أكن أسمح لشيء أن يخدش قراءتي البريئة والطُّهرانيَّة للأشخاص وإيماني السّاذج بأنهم خيرُ البريَّة. ومن المؤكَّد أنني لا أستطيعُ الآن أن ألوم عبد الرحيم عمر على ما كانه، فأنا التي كانت تفصّلُ أثواباً من النور وتخلعها على طين البشر، بينما هم لم يدّعوا يوماً أنهم من خامة الملائكة!!!!!

عبد الرحيم عمر.. شاعر الألم والأمل

محمد سعيد مضية

في صالة البيت، حيث كان انتظارنا، أُنزل النعش. صدرت دعوة لإلقاء النظرة الأخيرة ؛ عزفْتُ عن النظر في الوجه الصامت، وتجاوزتُ النعش؛ لمّاعة في خاطري أبياتٌ من نظم الفقيد: (شرف الموقف عبء/ دونه قد يظهر العمر عناءً عاقراً/ أو سطوراً مبهمات من رمال ودماء/ أو كتابات على صفحة ماء). ولم يكن عمر الفقيد عاقراً. مثقف فهم الثقافة محيطاً بلا شطآن، تتغلغل في ميادين الاقتصاد والعسكر والتعليم والسياسة والصحة، وكل ما يتعلق بقضايا المجتمع وشجونه.

صوتٌ طلب مني تدوين خاطرة في سجلٍّ مفرودٍ على طاولة، فوجدتُها فرصة كي أسجّل اعتذاري: «معذرة لم أستطع النظر في وجهِكَ المكبّل بالصمت الذي ما أنستَ إليه قط؛ أودُّ الاحتفاظ بوجهك الحيّ المتمرِّد».

حُمِل النعشُ، ومضى الموكب الحزين؛ تشكيلة تضمّ مختلف شرائح المجتمع الأردني، أصدقاء وأقارب وفدوا من جيّوس، أردنيين وفلسطينيين، مسيحيين ومسلمين، مثقفين ومتعلمين، مسنين وشباباً – عينات من التشكيلة التي كانت تلتقي في بيته أو تصغي لخطابه، تأنس للأحاديث والمداخلات المعبّرة عن شخصية واثقة من نفسها وثقافة غزيرة، جَهُد في تحصيلها منسّقة في منطقٍ مقنعٍ وجمالِ روحٍ وطهارةِ وجدان.

من جهتي، وجدتُ الميتة الناعمة -بلغة الدبلوماسية- استراحة للمحارب من مشاق مزمنة. كان يكابد، وبألم ممض. والمرض اللئيم يتوعّد بما هو أفدح، إعطاب المزيد من الأطراف أو العينين. والرجُل يرفض الوهن والقصور أكثر مما يرفض الموت ؛ وكم في شعرِهِ من أهجيات لوهن الأمة، مهيضة الجناح كسيرة القلب. لم تبارح خاطري. ذات صباح قريب دخلتُ عليه وكان يمسك بمسدَّسه يقلبه بيده. كأنه المخلّص من ذلّ العجز ومن آلامه المبرحة التي أتقن إخفاءها حتى عن أقرب معارفه. جمل المحامل لم يهن. قال: «بقيتُ الليل معظمه أتقلَّب، تنازعني رغبات متضاربة. جاءت أم جمال حائرة قلقة وهي تراني أقلّبه آناء الليل. قلت لها لا تخشي، اذهبي واستريحي».

كئيبٌ دربنا الممتد في تيهٍ من الأحزان.

ألم العينين.... نزيف الشريان يغطي على شبكة العين فتعتم العينان. توجَّه أكثر من مرة للعلاج في لندن، يُنظفون الدم المتجلط على شبكية العين ليعود النزيف اللعين. إظلام العين قدر لا رادّ له، وغير مقبول لدى الرجل صاحب النخوة أن يقبع في خلوة.

«العمى شيء مرعب يا أبو فؤاد! لن أحتمله وما من شفاء»، ووضع إصبعه على الزناد. الرجل يسير بين نارين المَيْل لأيّهما هلاك. مخيَّر بين موت وموت. وفي أشعاره استحضر المسار التراجيدي لشخصيات ميثولوجية أو واقعية. استحضر في ديوانه «أغاني الرحيل السابع»، إيفا جينايا من التراجيديا اليونانية: «إما أن تكوني أنتِ من دون الرجال الصيد، كبشاً يفتدي/ الحملة من هوج البلايا/ أو رقماً بين الضحايا».

وفي قصيدة الحصار يخاطب الوطن في صورة امرأة «فإما أن تكوني قينة الليل الطويل/ أو أن تذودي عنكِ قطعان الذئاب/ فأنتِ قاتلة برغمكِ أو قتيل».

كاتب فلسطيني.

لم أرَ أبا جمال حزيناً وقلقاً مثل ذلك الصباح. حملتُهُ في سيارتي إلى «مشوار» اتفقنا عليه في اليوم الفائت، ثم أخبرته بوفاة قريب لأحد المعارف، وأبو جمال لا يتخلَّف عن واجب، ينغمر في المهمّات وينسى نفسه. مرض القلب ومرض السكري ومرض العين، ولا مَن يدري أيّ الأعضاء يتوعده العطب. الإعياء الشديد لم يُفقد الرجل نخوته؛ اعتاد حسم الأمور إلا محنته استعصت، فتطوَّعَت جلطة جاءت حاسمة بمية رحيمة.

كنت حينئذ سكرتير الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب الأردنيين، الهيئة الثقافية التي بعثها للوجود عبد الرحيم عمر مع كوكبة من مثقفي الأردن، وترأس أولى هيئة أدارَتْ أنشطتها الثقافية، وأرسَتْ المعالم الواضحة للثقافة الوطنية الديمقراطية. وجدتُ التجاوب من الشاعر عز الدين المناصرة؛ له العمر المديد والإبداع الخصب. عز الدين يكنّ التقدير للراحل.. كلاهما شاعر ومفكر غزير الثقافة، كلاهما من معدن الوفاء وعزة النفس، وكلاهما تنبأ وحذّر، نظم الأهاجي في التخاذل المتبوع بالتصحُّر والصمت. وكل منهما نصب سارية رفع عليها الحلم يهيب بالأجيال. لعبد الرحيم هجو وبشارة:

(ما الذي يصنعه المرء إذا جرد هذا العالم/ المسكون بالرغبة في الكسب، وأضحى/ كل ما في الكون من حب ونبل وفداء وشجاعة/ سلعاً، تطلب أو تُشرى كما تطلب أو/ تُشرى البضاعة/ وفي السوق رواج وتجارة/ مثلما فيها دهاء وشطارة).

وبشّر أنَّ في هذه الحياة من يستعصي على العطب:

(اخرجي يا أرض من عينيه! غيبي/ فهو في إصراره الفذّ العنيد/ لم تزل تأسره تلك الطهارة/ ثائراً، تُشغله أوطانه/ صابراً، لا تنتهي أحزانه/ وهو حتى اللحظة الحيرى له إيمانه/ الصافي وناب الموت في حبل الوريد).

ولا يغيبُ عن وجدانه أمل في كوكبة متمرِّدة على الزيف متمسِّكة بالحق مسترشدة بالحقيقة: (مدلج رغم سبات القوم في جنبيه/ عضات النضال الجارحة/ فهو مخذول... ومنذور لإلهام الجموع الرازحة/ رافض للزيف والتيه وغيلان الليالي الجائحة/ ويظلُّ الحلم والوهم رفيقي دربه... والصدى/ «رحلة الحق أخيراً رابحة»).

ومثله عز الدين، نصَحَ بإخلاص ووفاء. نمّت نصيحته عن بصيرة ثاقبة. من قصيدة حُرم من إلقائها أمام اجتماع للمجلس الوطني الفلسطيني:

(نحاول ملكاً وقد لا نموت/ بثوب السموم الذي أرسلته لنا الروم/ خلفك روم، حواليك روم، وفي الماء روم/ وفي الشاي روم/ في الصحافة روم، وفي كتب الجامعات..).

ألم يكن عز الدين المشير نافذ البصيرة؟! لو أحاطت القيادة نفسها بعيِّنة من هذا الصنف، لما تورَّطت في المتاهات، ولما طالتها يد الغدر!

ثم يلوي عز الدين لجام الجواد يصعد به ذرى الحلم:

(يجيئك كنعان/ كشرته من زجاج، وعيناه غاضبتان/ وسرواله عتب وابتسامته من قتام.

يجيئك كنعان، كيما يؤسس دولته/ ضد هذا الظلام/ يجيئكِ كنعان، فابتهجي يا بلاد الندى، وقلاع الغمام/

عليك السلام، عليك السلام، عليك السلام).

• كان حفل التأبين في أربعين الوفاة لائقاً بالرجل الرجل. عظّم رسالة الشعر والأدب والثقافة من أجل إخصاب الحياة وتغييرها. تبيَّن أن الذين يقدِّرون الشاعر الراحل مواطنون كثر، متنوعو الانتماءات السياسية والفكرية. تجد فهمه للثقافة ماثلاً في شعره، وتجد إدراكه لرسالة الثقافة في مواقف تعزيز الانتماء الوطني وإحكام المناعة بوجه ثقافة الليبرالية الجديدة وما يستتبعه اقتصادها في مجتمعاتنا من اختلال للقيم

وتسليعها ومساعي طمس قيم التراث وتزييف الدين. تضمَّنت دواوين شعره شهادته، وكان فاعلاً ومراقباً دقيق الملاحظة، تفاعل مع أحداث زمنه وانفعل. لم تفته شاردة من مساخر عصره ومفارقاته المؤسية. بثقافته الغزيرة وجملته الجسورة لم يتملَّق ؛ إنما توحّد مع المطالب العامة فاكتسب وأكسب. حتى أساتذة الجامعة وجدوا في ما يقول يستحق الإنصات ويغري بالاستزادة. وإن كرَّر شكواه من الأخ يخذل أخاه، فقد برهن بالممارسة العملية أنّ الإخلاص لفلسطين إخلاصٌ للأردن ونشدان الخير عميم الغوث والغيث.

يخاطب عرار: (وأناديك فتنفيني الليالي العربية/ رغم أني/ رغم أني عربيّ الوجه والآمال والأحوال قحّ/ خجلاً جئتُ يدي فارغة/ حاملاً في خاطري المقهور أشلاء القضية/ ودهوراً من عذاب الأكثرية/ تحت نيران الأعادي والمرابين/ وإرهاب القرار).

ليس في النيّة نقد الشعر؛ فأنا مجرّد متذوّق له، ومنه أستشرف مقاربة القضايا الوطنية والاجتماعية ما وجدتُ لذلك سبيلاً. قصائد عبد الرحيم تتدفق من حوض جوفي يضطرم بأشواق التحرُّر الوطنيّ والتقدُّم الاجتماعي، ممزوجة بلواعج إحباطات الواقع والتفريط بالقضية. لم يتنكَّب طريق اليسار حتى آخر رمق في حياته، وظل يعلق آمال شعبه على وحدة قومية ديمقراطية يكون للجماهير دور في تطوُّرها الصاعد وصيانة منجزاتها. بإحساسٍ مرهفٍ يرصد في حياة الأمة بؤس الواقع واختلال القيم:

(فإذا الردّة والذلّة في أعرافنا عين الشجاعة/ وإذا بالوطن المخذول في عصر الدويلات/ وجود النفط، في سوق البضاعة/ سلعة في كل يوم تتقلص/ وإذا التبرير والتزوير والفتوى... رخصٌ/ لفنون وحواة وحصص).

ويُدرِك من أين تُجرَّد القيم من إنسانيتها:

(كلما بدّد شيخ الليل أحلام الشيوخ الزاهية/ واكتشفنا أنّ حروب البثّ والردح/ الإذاعي نبتّ أسيافهم أو ضاع رمح/ ووجدنا أنّ يوم الحسم محسوب ولا يجدي/ به جمع وطرح/ فإذا أوسعتهم شتماً وأودوا بالوطن/ فسدى تجدي أهاجينا الفصاح/ وسدى ينفع في صدّ هجوم الموت ردح).

مكثتُ حوالي العام في الوسط العارف بفضل عبد الرحيم عمر، قبل العودة إلى فلسطين المحتلة. وكنتُ على ثقة أنّ عبد الرحيم كان يتمناها عودة، ولو بدون بيارق أو أناشيد. ففي مثل ظروف فلسطين المحتلة يغدو مجرّد البقاء على أرض الوطن مقاومة وإنجاز. كم دغدغ أحلامي عودةٌ إلى مرتع الطفولة، وأغنيات عبد الرحيم عمر لجيّوس، وهي من وزن حلحول تفعيلة. هي طبيعة النفس البشرية، تحنُّ إلى ما حُرِمَتْ منه. أحسستُ في فترة سابقة من حياتي كم هي نفيسة شربة ماء منَعَها عني جلاوزة الاحتلال، وكم هي عزيزة ودافئة لحظة الخروج للمعايدة في يوم عيد، أو رحلة مع الصغار تبدِّد سأم الروتين. ورغم حفاوة الصَّحب والرفاق في عمّان، لُذت بالقصيدة الأولى التي أعطت الديوان اسمه، يقول فيها الشاعر: (ففي آخر الأمر كل محطّ على أي أرض سوى جيّوس منفى/ وكل الرياح تهبّ لمرفا، وكل الجراح الطفيفة تُشفى/ وأعمق في القلب جرحٌ يغور من النفط في أرضنا العربية).

ويدرك العارفون بفقه اللغة أن الجزء كناية عن كل..

(يا أهل الكهف!/ إن فتحت كهوف العالم الأخرى وداهمها الصباح/ ونما على عرصاتها أمل ووشاها الأقاح/

أيظلّ في جيّوس كهفي معتماً/ وكأنّ حدوانا معلّقة على أنياب أفعى قاتلة).

وجميلٌ ونفيسٌ التغنّي بالوطن في زمن إغراءات الكسب والتكييف مع العولمة. وفلسطين نزفَتْ من مثقفيها أكثر من مرّة. هاجر المثقفون أو هُجِّروا في أكثر من كارثة أنزلها الغزو الصهيوني. تواردت عليها نكبات الترحيل. وأدنى مظاهر المقاومة التشبث بالبقاء على أرض الوطن، رغم شظف العيش

تحت احتلال تحوَّل سريعاً إلى نظام أبرتهايد. حملتُ معي من مكتبتي ديوانه «أغاني الرحيل السابع»، والديوان الأخير «تيه ونار»، الذي استعاره من لا يقدِّر القيمة المعنوية لهدية صديق حميم.

ثم كان أن شرعتُ في بداية عام 2009 مهمّة تقصّي صحفيّة لإعداد تقرير عما أوقعه جدار الأبارتهايد من مآسٍ إضافية بالسكان المجاورين. طوّفتُ بمحافظات الخليل وبيت لحم ورام الله. وعرض عليَّ صديق يعمل مديراً لمركز أبحاث الأراضي مرافقته في رحلة عمل إلى جيّوس. خفق قلبي، إذ برقَتْ محبوبة الشاعر في خاطري مرفأ. فرصة اغتنمتها فوجدتُ جيّوس بالتولُّه جديرة. والمفاجأة أنّ معزبنا المزارع الرائد في البلدة، هو «شريف» شقيق الشاعر. حضنني وهتف بالحضور من المزارعين: «هذا هو صديق الشاعر!». التقيتُ بشريف في سجن المحطّة المركزي عام 1966. جرى بيننا حديث، هو من داخل زنزانة وأنا في ساحة السجن، رآني ولم أره.

لسكان جيّوس المزارعين التقدير الرفيع.. فضاء منبسط على مدّ النظر كله خضرة من أشجار الحمضيات والجوافة والمانغا والأفوكادو، شهادة إكبار للجهد المعطاء. يجرح الخاطر الوباء سريع الانتشار، ذلك المسلَّط على المُزارع الفلسطيني دون غيره في أنحاء المعمورة. فأين في أرجاء الكرة يفيق مزارع من نومه أو يتوجَّه لخدمة أرضه، فيعلم أنّ الأرض لم تعد له ملكاً؟! –الاستيطان الذي يقتطع بلا توقف أراضي المزارعين بمسوِّغ تشييد الجدار، أو بقهر القوة. اغتصبَ المحتلون الجزء الأكبر من أرض جيّوس المزروعة، واغتصبوا الآبار الارتوازية وخزّانات المياه التي تسقي المزروعات.

من جيّوس تزوّدتُ بمعطيات تختزل جريمة الحرب التي اقترفها الغزاة المدجَّجون بالحقد العنصري. «الجدار نقتلعه أم يقتلعنا؟». حقاً فجيّوس، مرفأ آمال الشاعر، تقضمها قوارض الاحتلال وتشارف على الاختفاء سكناً يطعم ساكنيه.

عدتُ أكتب من جديد عن البلدة الأسير، لأنّ قضية رفعَها أهالي البلدة إلى مضطهديهم يتظلّمون من مصادرة حوالي تسعة آلاف دونم من الأراضي المزروعة. لم تتجاوز بلاغة الشعر نكداً أحطّ من مصادقة عدوّ؛ فتكب الفلسطينيون بالاحتكام لمغتصبيهم!!! كتبتُ بعد صدور الحكم في القضية:

(في شمالي الضفة يلقي الجدار الخارج من عقل شارون الصهيوني أعباء إضافية وضغوطاً على المزارعين أحالت حياتهم جحيماً. وشارون سبر دواخله عالم الاجتماع الإسرائيلي، باروخ كميرلينغ: كان هدف شارون خلق ظروف» تخفض سقف التوقعات الفلسطينية وتسحق مقاومتهم وتعزلهم، وترغمهم على الإذعان لما تفرضه إسرائيل من ترتيبات، وفي نهاية المطاف يُقدِّمون طواعية على الرحيل من فلسطين». وهذا الرحيل لم يخطر ببال أبارتهايد جنوب إفريقيا. وجيّوس والبلدات المحيطة مثال على ما ألحقه الجدار بعشرات القرى التي مرّ بها في تعرُّجه الأفعواني).

* * *

كان أول لقاء بالشاعر عبد الرحيم عمر في آذار 1967. ففي شباط 1967، بعد سنة من التردُّد بين سجن المحطّة وزنازين العبدلي، نُقلتُ من سجن المحطّة المركزي إلى سجن الزرقاء العسكري. وُضعت في زنزانة رقم ثمانية بالقسم الشمالي، تغلق على مدار الساعة باستثناء ربع ساعة صباحاً ونصف ساعة بعد الظهر نتجوَّل في ساحة مكشوفة. صدَفَ أنْ نُقل إلى القسم الرفيق الراحل زكي طوال مقيّداً بسلاسل. أثناء زيارة الأهل تطاوَلَ عليه ضابط بكلمة، فردَّها ووبَّخ الضابط غير هيّاب. وفي يوم جمعة نُقل عبد الرحيم عمر ووُضع في زنزانة مفتوحة طوال النهار. تردَّدنا عليه، وكنتُ أعرف مشكلته الأمنية؛ في قصيدة نشرتها صحيفة الحزب رثا بها المناضل عبد الفتاح تولستان، الذي اغتاله خبراء التحقيق الألمان وأبعدوا إثر اقتراف الجريمة. حدث ذلك في آذار 1963.

مطلع القصيدة:

«خسئ الباغي وما شاء ودبّر فالدم المطلول نيران تسعر».

أبيات القصيدة تعكس مزاجاً ثورياً يعمّ العالم ذلك الحين، والتفاؤل العرم يذكي التحدي. والنضالات فصول: «من أعزّي فيك؟ حزباً؟ وطناً؟ أم عروساً زادها دمع تحدَّر

من أعزّي فيك قل لي يا رفيقي! ومصابي فيكَ يا فتاح أكبر!

شقشق النور وحادي الصبح كبّر وأتى النصر شيوعياً مؤزَّر

وتعالت فوق أرجاء الدنا راية العمال بالطغيان تسخر

وإذا بالمارد الغافي على أرض إفريقيا وآسيا يتحرَّر

وإذا في أرض كوبا علقم بعد أن كانت لهم شهداً وسُكّر

كل يوم ثورة ميمونة ورؤوس الخزي والطغيان تندر

كل يوم قصة جبارة قلعة تهوي وأخرى تتقهقر

ذا عزائي يا رفيقي، ولم يزل حلمك الثوري كالطوفان يغمر».

اشتبه الأمن أنّ القصيدة من نظم الشاعر عبد الرحيم عمر؛ حُفظت القضية، وبعد ثلاثة أعوام اعتُقِل ضمن عدد كبير شملتهم حملة الاعتقالات في حزيران 1966.

واللقاء الأول ينطبع بالذهن أكثر من غيره. أسمعني المعتقل السياسي سخطاً على نفسه، إذ وجد نفسه بلا وعي يستجيب لبكاء والده. قال أُحضر شقيقاه مقتولان فاحتمل المصيبة، والآن يبكي، فما احتملت!! كان متهالكاً يقرّع نفسه، إذ ظنّ نفسه انزلق إلى قرار. تدخّلتُ وقلتُ ليست هذه نهاية المطاف يا أبا جمال! فالمطلوب منكَ أكثر، ولا تظن أنهم يكتفون بكلمة استنكار. ما زال بمقدورك الصمود وترفض ما سيملى عليك!

نظرَتُه تُلحُّ وتستزيد.

قلت: شقيقك شريف تحدَّث معي في سجن المحطّة، ونقل قول أحدهم، قريباً تسمعون صوت إذاعي يلعلع بتمجيد أفعالنا إذ نهديكم سواء السبيل. وأخوك قلق من أنك المقصود. ردَّ في الحال: «لا، لن يكون ذلك، لا.. لا..».

عادة يتوزَّع زوّار الزنازين على فئات ثلاث: فريق يراها عقبة يتم تجاوزها بالعزيمة والصبر؛ وفريق يرى في الزنزانة خاتمة الطريق، فيرتدّ منكفئاً يستجدي الغفران؛ وبعض قد لا يرون بأساً في كلمة ترضية، شأن غاليلو عدَّل عن فرضية دوران الأرض أمام المجلس الكنسي، وظلّ في نفسه يردد: إنها تدور! إنها تدور! إنها تدور.

أسفتُ لمن تراجعوا، ونقمتُ على من تساقطوا وقت الشدائد؛ لكنّها طبيعة البشر، والقدرات تتفاوت، والتراجع أنواع.

فُتحت زنزانتي ذات نهار، ودخل الضابط المحقق بعد غيبة طويلة. قال: «صحتك عال العال. شو السر؟».

- راحة ضمير. ألم أقل لك كله سجن.

كنتُ قد وُضعت قبل عام في زنزانة بمعتقل العبدلي. وبعد أوّل وجبة غداء حضر الضابط. بضعة أسئلة وكان جوابي الأخير: «كله سجن». وحضر في اليوم التالي مصطحباً ضابطاً آخر. كما كنتُ بالأمس فردتُ ذراعي بعد أن أتيت على الوجبة؛ فأنا أطبِّق نصيحة ناظم حكمت. أنتظر الخروج إلى المغسلة. شرع يوجّه الأسئلة نفسها، ولمّا سأل كيف الحال بالزنزانة، أجاب الضابط المرافق بضحكة عالية: «كله سجن»! عرفتُ أنني «أنكّت» في هذا الجو الكئيب.

في العبدلي صعدوا بي الدرجات مرات عدّة، معصوب العينين، إلى قاعة.. أقدام تتحرك بخفّة.. سؤال هامس: «هل التقيتَ به؟»، ثم تُفكّ العصبة عن العينين لأجد نفسي مع الضابط، ويبدأ الحوار. تركز اهتمام التحقيق معي أين كنت قبل العفو العام؛ ولم ينالوا مني جواباً ولم يعثروا بين شيوعيين سابقين من التقى بي خلال السنوات الثماني الفائتة.

خرج الضابط وأُغلقت الزنزانة، وسمعته يتحدَّث مع عبد الرحيم عمر. ضرب بعصاه باب الزنزانة الحديديّ وسأل: مين هنا؟ وذكر الشاعر اسمي؛ ثم كان السؤال: «من إمتى بتعرفه». ومقابل الزنزانة ينفتح الممرّ على الساحة. ابتعدا ولم يعنيني الجواب، فأنا لم ألتقِ بأبي جمال من قبل. ذكر لي أبو جمال ما دار معه من حوار وما طُلب منه.

أمضى عبد الرحيم عمر أياماً بيننا ثم غاب. ومضت الأيام تحمل سجوناً بعد السجن ثم كان الإبعاد.

توثقت صلتي بالشاعر بعد انضمامي لرابطة الكتاب عام 1974، وسرَّني أنه على العهد لم يزل متمسكاً برسالة المثقف الوطني الديمقراطي. حوصر عبد الرحيم بتسريب الحزبيّة داخل الرابطة منذ السنة الأولى من عمر الرابطة. تقلّص الأفق الثقافي أمام لجاجة المناكفة الحزبيّة ضيّقة الأفق. مرضٌ أشغل الرابطة على فترات، حيث بات الصوت الانتخابي مرتهناً بالأمر الحزبيّ خارج الرابطة. حُسب عبد الرحيم على الحزب الشيوعي، فلم يتهيَّب. نجح في انتخابات الدورة الثانية للهيئة الإدارية، لكنه حُرم من رئاسة الرابطة. ارتضى البقاء مجرَّد عضو؛ بينما استقال غيره من الهيئة الإدارية حين تأكد من عدم وجود أغلبية تدعم انتخابه رئيساً للهيئة الإدارية.

عبد الرحيم عمر حمّال أسيَّة، واسع الصدر، يجامل دون تنازل عن شرف الموقف. فإذا خرج المُحاور عن النقطة المبدئية التي يؤمن بها، يتصدى له ولو كان المُحاور ضيفاً. الفكر الوطني والقضية الوطنية هما الأغلى على قلب الشاعر المثقف. ارتبطت قضيته في وعيه بسياق حركة تاريخية تقدُّمية لا يحيد عنها. يحدث هذا دوماً إن جرى الحوار في ضيافته أو أثناء استضافته. وله من ثقافته الواسعة وسعة الأفق ما يغنيه عن العنف اللفظي أثناء النقاش. غوّاص ماهر في بحر اللغة، يضمّن إبداعاته لآلئ المفردات، واكتسب شعره عمقاً في الشكل الفني، يأتي انعكاساً لغنى المضمون الناجم عن ثقافته الغزيرة. اغترف الشاعر من الثقافة الإنسانية المعاصرة ونهل من التراث القومي ومن تراث الشعوب، واستعان بشخصيات ميثولوجية وانثروبولوجيا الشعوب، تفاعلت مع موهبة شعرية مطبوعة وعاطفة جياشة، أضفت إيقاعات نابضة بقوة التأثير على صوره الشعرية الرافضة للإحباط والمسفّهة للخراب المترامي في العالم العربي.

ديوان شعر عبد الرحيم بيان فكري وسياسي لحقبة زمنية. ومثلما كره الجَوْر السياسيّ على الجموع لم يهادن جَوْراً على أفراد. الفرد في تقديره إنسان في المقام الأول قبل أيّ انتماء، يهبُّ بنخوة لردّ الأذى ودفع الجور.

توفي رفيق أمضى ثماني سنوات بالجفر، وكان لاجئاً يقيم في مدينة قلقيلية. تواطأ التيار الديني في المدينة على محاربة المتوفي بخسّة في وفاته، ومنعوا الجمهور من الصلاة على «الكافر» أو السير في جنازته. لم أفهم منه إن هو أوعز أو أنّ إخوته والأقارب بادروا بالانطلاق إلى المدينة لما سمعوا خبر الوفاة، وقاموا بإكرام الميت واستقبال المعزين. كان منفعلاً وهو يسرد الحكاية، ومنتشياً لإفشال كيد الكائدين. وجعلها قضية حوار ذات أمسية.

أثناء حديث بيننا، ورد ذكر الرفيق رشدي شاهين. علا صوته مندِّداً بأسرة لا أعرفها كان الرفيق يقيم في سكنة أرضيّة ببنايتها. والأسرة تطلب زيادة الأجرة بالخاوة. وفُتحت المجاري على ساحة سكنته، أو أنّ المجاري طفحت ورفض أصحاب السكنة إصلاح الخلل. قال: توجهتُ إلى المكان، وأنذرتُ الأسرة برفع الأمر إلى المسئولين إن لم يوقفوا الضرر في الحال.... المال ضيّع الضمير والشرف! لمجتمع كافر يعبد المادة... لكنّ نفس الشاعر لم تحفظ لليأس مستقراً...

أيا نجمنا العربيّ! إنّا قد ألفنا كل أنواع المشانق/ لكنّ من ركزوا رؤوسهم على هام البنادق/ لن يكتبوا بدم الفداء تنازل الشهداء عن شرف البيارق.

عبد الرحيم عمر ورسالة الشاعر

د. حسين جمعة

حرص عبد الرحيم عمر في المقدمة التي دبجها لأول ديوان شعري له على أن يؤشر على مذهبه في نظم الشعر وتشكيله، الذي يدمج ما بين الحاجة إلى الغنائية والحاجة إلى رسالية الشعر، ويرى في وحدتهما أبرز ملامح الشعر الحقيقي: (حتمية الحاجة إلى هاتين الصفتين من صفات الشعر، نستطيع أن نرى بعض ملامح شعر المستقبل، بعض ملامح التطور في اتجاه تجديدنا الشعري إلى البساطة -لا أقول السذاجة- ثم استرجاع ما كاد يفلت من يد الشاعر الحديث من الموسيقى والعفوية. ورأيي أنّ «الشعر الحر» الذي يعتمد التفعيلة ويكررها حسب مقتضيات الزخم الشعري والمتصل الجذور بتراثنا الأدبي هو اللون الشعري الوحيد الصالح لهذه المهمة، على أن يتخلص مما أوقعه فيه بعضهم من عيوب الغرابة والتقليد). ويكتب في مكان آخر: (إنني أؤمن بأن قراءة الشعر معاناة، وأنني لم أكتب قط.. وفي ذهني ذلك القارئ، الذي يريد من قصائدي أن تكون نهنهات يستعين بها على الأرق في ساعة يحتاج بها إلى النوم):

«لم تزل تأسره تلك الطهارة

ثائراً، تشغله أوطانه

صابراً، لا تنتهي أحزانه

وهو حتى اللحظة الحيرى له إيمانه».

وهذا القول يلخّص طابع وعي الشاعر وسلوكه، الذي يصهر الاجتماعي والجمالي في وحدة عضوية موحدة راسخة.. مؤثراً أن تكون هذه الوحدة.. أي وحدة الاجتماعي والفكري والفني، خفيةً غير ظاهرة حيث يتوهج الأثر الإبداعي وتتجلى كنوزه.. يختفي المؤلف ويشرق موضوع الشعر سواء عبر الشخصية النمطية أو من خلال الصورة الفنية الساطعة. هذا الشعر يحفّز المرء على متابعة القراءة، وكذا التفكير بنظمه وأسراره لأنه يختطف العقل والوجدان، أما ما يحيط به من إبهام وغموض فإنه يحجز القارئ ويصدّه عن مواصلة القراءة. الكلمة الجديدة تغزو وعينا أو تهرب، إذا كانت جافة مبهمة، مبتعدةً عنا.. في الحالة الأولى يتقبلها وعينا ووجداننا حيث تغدو تجسيداً لامتلاء عالمنا، وفي الثانية لا تستثير فينا أيّ نبض حيّ. عبد الرحيم عمر يدعو إلى الكلمة التي تبقى مهمّة وذات أثر ولا تفقد نضارتها مع مرور الزمن، وتبقى ناقوساً عتيقاً يدق بانتظام ولا يتوقف أبداً:

«العتمة الهوجاء قد جنّت، وفي

فانوسك الخابي مجاعة مقلتيك

ضاع الطريق

لا الريح تكشفه، ولا جرّ الخطا المكدود فوق الرمل

يقطع رهبة الليل العميق».

كاتب أردني.

هل تخبو هذه الكلمات وهل يضلّ هذا الشعر ويفقد محمولاته ودلالاته؟!

هذه المفردات الجديدة في سبكها وانتظامها تفرد أجنحتها وتحجز حيزاً واسعاً حولها من المشاعر والأفكار، والشاعر هنا يخرج من كلماته لتتحول قصائده إلى شكل من أشكال مد الجسور الموسيقية الموحية والاجتماعية المؤثرة، ولا تترك فرصة لقارئ المستقبل أن ينقلب على الشاعر وشعره، وعبد الرحيم عمر يرى في قصائده أنها «أغنيات للصمت» أي أنها تهمس به ولا تصوت، تتوقف على الأهم وتتجاوز العابر المرذول، وتنده محذرةً مستجيرة من عواقب الصمت:

«أيا جدار الصمت يا جدار

حتّام يا جدار

تلفنا دوامة الفناء والبوار

حتام يا جدار».

وهذا الصمت المميت يأخذه إلى مديات قصيّة، ويجرّه إلى إدراكه كنه الزمن الذي يحياه بجوارحه وعقله:

«من أنادي؟

لم أعد أملك صوتي

لم يعد للصوت بعد أو صدى

وصغار السمك المغلوب لا يملك إلا الخوف والسّير

وللحيتان تحديد المدى».

شعر ينسرب حزناً وينزف دماً، ويتقد شواظاً من جحيم، لأن صاحبه يعلم أنه لا يمتلك المقدرة على التغيير، منخذلاً في مواجهة حقائق الواقع المؤلم وأربابه، لأن ملابسات عيش الناس البسطاء وظروف حياتهم لم تنضج لاستحثاثهم على التحرك والدفع بهم إلى ضرورة الفعل، وذلك لأنّ الحيتان لا تترك لهم أي نسغ يقتاتون به في معركة الوجود. ومن هنا تحامله على الذين يعيقون مسيرة التاريخ، ويقفون في وجه الأحلام المتفائلة:

«لو أنّ الريح تحمل هؤلاء السابحين

إلى صحرائنا العطشى

وضاعوا في جفاف البيد أجيالاً كما ضعنا

لو أنّ الريح تحملهم وترجعهم

أكان البحر يغرقهم؟

أكان الشطّ ينسيهم صحاراهم؟

لو أنّ الريح تأخذهم وترجعهم

لظلّ هناك شيئاً ما يعذبهم ويرهقهم».

يوميء هذا الشعر المشحون بالعاطفة على اجتياح الاستيعاء العقلي للنص والتسلل إلى أعماقه، لأنه قائم على أسس محدَّدة حاضرة في ذهن المبدع ووعيه، وفق مقاييس نظرية وجمالية وفي نطاق قواعد ناظمة لا تسمح بأيّ منفذ يعيق التواصل بين مقصد الفنان الشاعر واستقبال الجمهور لشعره.. يعني أن عبد الرحيم عمر كان يكتب بوعي وإدراك لمسؤولية الشاعر، وبفاعلية ترتكز إلى نهج مخصوص للمشاركة في القضايا العامة للمجتمع، وإدماج القار في الشعر، حيث يبني خطابه الشعري من وجهة نظر التوجُّه المباشر للقارئ في تراكيبه الصريحة الواضحة ذات اللهجة العالية والصارخة في وجه الحيتان والطغاة لأنه يعي أنّ العصر غير العصور الخوالي:

«والظلم من شيم الطغاة

لكنه العصر الذي نبذ الطغاة

وأقرّ للإنسان أن لا ظلم لا استعباد

لا حرّ سواه».

رسالة الشعر ومسؤوليته أمام الناس وضمير الشاعر آمن بهما عبد الرحيم عمر إيماناً فعلياً، وسعى إلى تطبيقهما في حياته العملية؛ فهو أول من تبنى مشروع إصدار أول مجلة أدبية وفكرية في الأردن (مجلة أفكار) لتكون معبَراً للكتّاب من مختلف المشارب والميول إلى العالم العربي والقارئ المحلي، ومعبّراً عن ذوات الأدباء والشعراء وتطلعاتهم وتنشيط فاعليتهم الإبداعية، وكان أول رئيس تحرير لهذه المجلة. كما كان له اليد الطولى في إقناع المسؤولين لإنشاء دائرة في وزارة الإعلام تحت مسمى «دائرة الثقافة والفنون» التي تسلّم إدارتها مدة من الزمن، وكانت بداية مبشرة لولادة وزارة الثقافة فيما بعد. وكان أول الساعين إلى تأسيس جمعية ترعى شؤون الأدباء والكتاب، حيث تكللت جهوده بقيام رابطة الكتاب الأردنيين عام 1974، وأصبح أول رئيس منتخب لها.

عبد الرحيم عمر كاهن الحركة الأدبية والفكرية في الأردن، سطع نجمه لما يزيد على ثلاثة عقود، وتوهجت مكانته الإبداعية والاجتماعية، والتفّ حوله رهط واسع من العقول المفكرة والمبدعة، وكان مبهراً في شعره كما في سيرته الحياتية والأدبية، وكان اسمه يتردَّد في جميع الميادين الشعرية والفكرية في إيجابياته وتناقضاته.. في مفارقاته وانسجامه.. في عزفه الطبقي ولحنه التوافقي، يعامل سائر الأدباء، كباراً وناشئين، بروح أخوية، لأنه كان يعي أنّ الطباع متصادية ومتعادية، والكبير من يوفّق بينها، ويرسخ الأواصر المتينة في عروقها. وكان يباسط الجميع ويفتح لهم أبواب بيته بسماحة وكرم أصيل، لا يفرّق بين الرائد والناشيء، حيث تنعدم المسافة بينه وبين شداة الأدب والشعر، يتبنى أيّ موهبة مهما ضؤلت، ويسعى إلى استنهاض ما في دواخلها من إبداع، ويحفّز هممهم لمواصلة مسيرتهم الأدبية. كان منزله في جبل اللويبدة ومن ثم في إسكان أساتذة الجامعة الأردنية منتدى إبداعياً وفكرياً يحفل بأعداد كبيرة من المهتمين بالشأن الثقافي، وتدور فيه مراجعة بعض الأعمال الإبداعية والشعرية الجديدة، ومحاورة أصحابها وتقديم الدعم اللازم لنشرها في المجلات والدوريات المحلية والعربية.

عبد الرحيم عمر مثال حي على الإنسان العصامي الذي ابتنى مجده الشعري والاجتماعي والوطني بعزيمته الذاتية وفرادته الإبداعية وتوجهه السياسي، وعشقه لبناء جسور متينة بينه وبين الآخرين، ولو على حسابه الخاص؛ فهو مجرب خبير بالناس وشؤون عيشهم ودروب تفكيرهم، صنع نفسه بنفسه لا يجامل أحداً أو يحقد على أحد.

كان له معرفة عميقة بالتراث الإنساني والأساطير القديمة وتاريخ العرب والمسلمين، كما كان محاوراً فذاً، ومناظراً من طراز فريد لا يصاب بعيٍّ وهو يتحدث في قضايا الفن والأدب أو الشأن الاجتماعي والحياتي، له مريدون وأحباء كثر فجعوا برحيله وفقدان الساحة الفكرية والثقافية في الأردن وفلسطين لهذه الشخصية المحبوبة.

إصدار ملف مخصص لشعر عبد الرحيم عمر وحياته تأخر كثيراً، وهو تعبير ضئيل لرد شيء بسيط من فواضله الكثيرة، وتغطية حيّز محدود من حياته الخصبة الزاخرة بالعطاء، وخدمة الحراك الثقافي والأدبي في الأردن.

وأخيراً أعترف أنني لا أربي في وصف سجاياه ولا أتزيّد، وإنما أقول ما قلت منتصفاً لهذه القامة الإبداعية والاجتماعية البهية.

عجلـــون، ونفـح الطيب

أحمد أبو دلو

التاريخ ذاكرة تتجدد كالقلب النابض بتعاقب الأجيال، ينهض الصرح الكبير ولا يقوى الزمن عليه، ويبقى في ذاكرة الأمم، وكذلك هو الأردن أين ما تجولت فيه ستجد أنك في أرض الخير والعطاء، حباه الله بالعديد من المناظر الطبيعية الخلابة، وها نحن ندعوك لزيارة معالم ومواقع هذا البلد الطيب واستقراء الموروث التاريخي والحضاري.

في عجلون فقط يمكنك أن ترى الأردن من أعلى القمم، وترى القدس وفلسطين أرض الشهادة والفداء.

عجلون لفظ عربي وآرامي قديم مشتق من عجل ويعني المكان المستدير، وهو اسم لأحد ملوك مؤاب في القرن التاسع ق.م. مكانٌ تعزلنا عنه وقائع الحياة الروتينية في مدن بلاستيكية لا روح فيها، ليس مكاناً طارئاً، فهو هناك دائماً، ولكننا نبني المدن وندخلها ونموت في أحيائها أو أزقتها أو شوارعها، أو في بيوتها الحلزونية المتقوقعة على ذاتها، وهمومها وأحزانها وأفراحها النادرة!

عجلون المكان والتاريخ والجغرافيا وتفاصيل الناس، هناك نستشعر شيئاً جديداً ومعرفةً في قلب عجلون ووسط الغابات، فنبحث عن روائع الجمال، ونتلمّس معنى الاسم هناك حيث التأويلات كثيرة، الأقرب إلى المنطق كان معنى الاستشفاء حيث كمية الأوكسجين التي تملأ صدورنا شاهداً واقعياً لهذا التأويل والبحث الإنساني المقيّد بهموم لا تحصى ولا تُعدّ.

هناك، حيث التاريخ التليد تستلقي عجلون على خاصرة جبل عوف، وعلى ضفة ما كان يشكل قديماً نهراً عذباً يرتوي منه الساكنين في أحشائها وفي أعلى قممها، وغاباتها الصنوبرية والبلوط والعنب والتين والزيتون، هناك حيث الأهل العابدين الصابرين على قساوة التاريخ وجمود الجغرافيا وعبثية اللغة؟

عجلون كانت موطن الأيائل والغزلان، لارتفاع تلك القمم الخضراء النضرة المعتزّة بأشجارها المتناثره. هناك حيث المكان الملائم منذ قديم الزمان لسكن الغزلان بين تلك الغابات التي لشدة اكتظاظها تعتبر من أكثر المناطق التي يمكن الاحتماء بها في العالم.

• قراءات في السفر

عجلون، تغنى بها القدماء والمعاصرون من رحاله وأدباء وشعراء، ونظموا لأجلها أجمل القصائد، وتغزلوا بأهدابها الجميلة كمعشوقة مدللة لعاشق هدّه عشقه وقتلته صبابته، ومهما كان الوصف دقيقاً لن يغنيك عن الزيارة والمشاهدة الفعلية ودع عيونك تكتحل بكل جميل في صيف قائض هرباً من حرارة الشمس اللاهبة ومن زحام المدن وعوادمها اللزجة بكل ما هو مؤذٍ، هناك فقط نعرف معنى الهدوء والسكينة والنسمات العليلة التي تشفي المريض وتبعث في النفس حب الحياة.. ونعرف معنى الصورة الناطقة بكل "زومات" وفنيّات التكنولوجيا!

وإضافة لسحر الطبيعة في عجلون، هناك القلوب الدافئة والمرحّبة بالضيوف ومريحة المعشر، كانت تعجّ بالأزهار وفيها تنتشر العطور، وتقول المسوح الأثرية إنّ تاريخها يعود إلى

▸ كاتب أردني.

العصر النيوليني؛ أي قبل 7000 سنة قبل الميلاد، ويبدو أنّ الآثار الإسلامية تشير إلى ازدهار عجلون في هذه المرحلة من التاريخ، فمدينة الأزهار التي يقال في تأويل لونها إنه ينسب إلى عبادة آرامية قديمة للعجل، أو اسم قائد شجاع، أم إنه تعبير عن دهشة الناظر إلى هذا الجمال البكر البديع، عجّ اللون؟

كل هذا، جعل من تلك البقعة الرابضة في إحدى زوايا الشمال الساحرة مهوى لأفئدة السياح وطالبي الراحة والاستجمام.

الوصول من عمان إلى عجلون متعة لا يمكن نسيانها، فالطريق بينهما تمرّ بأكثر مناطق الأردن سحراً وجمالاً، والتي تجسّد تناغم بين زرقة السماء وخضرة النبات، وبين شاعرية اللوحات ورقّة الهواء وصفاء الماء.

وعجلون ليست بعيدة، خصوصاً إذا ما قيست المسافة إليها بروعة المناظر الخلابة التي تأسر اللب حتى تحبس الانفاس، وبالنشوة الكبيرة التي تصاحب المسافر من ساعة بدء الطريق، والشروع في الصعود إلى جبال جرش، وحتى الوصول إلى قلعة الربض، التي تتربع فوق جبل عوف، ملقية الطرف على جبال القدس غرباً، وعلى سفوح البلقاء شرقاً، وسهول إربد شمالاً، تحرس وتبارك وتسبّح الله على هذا الجمال!

تقول المسافة الفاصلة لها عن عمان العاصمة إنها تبعد (73) كيلو متراً الى الشمال الغربي منها، وتقع على بعد 24 كيلو متراً غرب مدينة جرش، مدينة الألف عمود والمدرجات والمسارح الرومانية، التي بقيت شاهداً على حضارة أمة سادت ثم بادت.

والقاصد لزيارتها من عمان لا بد له أن يسلك طريق عمان/ جرش، حيث يتجه من جرش غرباً عبر طريق جبلي ملتو ينحدر تارة ويرتفع أخرى، مخترقاً قرى أردنية أصيلة، وغابات كثيفة تعطي الجو عبقاً خاصاً، يشعر بالانتعاش والمتعة على مدى الطريق، وخاصة في أيام الصيف والربيع بما يخفف من متاعب الطريق.

• الموقع والتاريخ

ونقرأ في الموقع والتاريخ، هناك في أسفل جبل عوف.. تقوم مدينة عجلون، التي جاء ذكرها في أقدم كتب البلدان والرحالة، ووصفها ابن بطوطة بأنها مدينة صغيرة حسنة، تقوم عند أقدام القلعة المسمّاة باسمها، وهي على طريق الحاج القادم من فلسطين والساحل.

ويمكن إطلاق وصف ابن بطوطة القديم على مدينة عجلون الحالية، وهي المدينة الصغيرة الهادئة، التي تحلم في أسفل الجبل، بين غابات الزيتون العتيقة، ضامّة جناحيها على ذكريات حافلة، بعضها مُرّ، وبعضها حلو، إلا أنّ القلعة العنيدة التي تزيّن الجبل، تذكّر المدينة دائماً بالنصر المؤزر، وبأنّ الحق لا بد أن ينتصر في النهاية.

وعند الوصول إلى شجرة عجلون؛ المعلم الأبرز في قاع المدنية، ونقطة الانطلاق لجميع الجهات فيها، حيث تنام عجلون وأهلها آمنة قريرة العين بحراسة قلعتها الرابضة على أعلى قمة في الأردن، والتي شيدت على قمة جبل عوف، وهو اسم قبيلة بني عوف من جرم قضاعة، وكانوا سادة المنطقة وفرسانها وأصحاب بأس شديد ولا يدخلون تحت طاعة أحد، حتى دخلها أحد قادة الفاتح المسلم الناصر صلاح الدين الأيوبي واسمه عز الدين أسامة بن منقذ، وأمره ببناء القلعة لتكون ثغراً من ثغور الإسلام، ونقطة مراقبة لصد الغزاة من الفرنجة الصليبيين، حيث شيدت بأيد عربية مسلمة وبأسلوب معماريّ وعسكريّ يأخذ الألباب، فمكانها قمة جبل عوف، وضرب حولها خندق سحيق يمنع الغزاة من الفرسان أو المشاة من الاقتراب أو الاقتحام، ولها مدخل واحد، وبداخلها أبراج كثيرة تزخر بفتحات لاستعمال الرماة، تنطلق منها سهامهم لصدور أعدائهم.

وجاءها أبو الفداء ووصفها في كتابه تقويم البلدان: "عجلون حصن وربضه يسمى الباعونة، والحصن عن البلد شوط فرس وهما في جبل الغور الشرقي قبالة بيسان، وحصن عجلون حصن منيع مشهور يظهر من بيسان، وهو حصن محدث بناه عز الدين أسامة من أكابر أمراء صلاح الدين".

ووصفها القلقشندي في كتابه صبح الأعشى: "قلعة جند الأردن على جبل يعرف بجبل عوف تشرف على الغور"، وقال في التعريف: "هي حصن جليل على صغره وله حصانة ومنعة منيعة ومدينة هذه القلعة الباعونة وهي على شوط فرس من عجلون".

عاصرت عجلون أحداثاً تاريخية عديدة، فسكنها الرومان في العصور القديمة، وكانت تزوّدهم بالغلال (الحبوب والخضروات والفواكه..)، وفتحها المسلمون في عهد الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه على يد القائد المسلم شرحبيل بن حسنة عام 636م، ومرّ بها النعمان بن البشير عندما كان متجهاً إلى الأغوار.

وفي القرن الثالث عشر الميلادي غزاها التتار، وهدموا أجزاء من القلعة، ودمروا المدينة وأسواقها، واستطاع القادة المسلمون في عهد المماليك القضاء على الغزو المغولي، وفي العهد العثماني أصبحت عجلون نيابة وتتبع ولاية دمشق، وأحياناً ولاية صفد في فلسطين.

وزارها المؤرخ شمس الدين الدمشقي المتوفي عام (1352م)، وذكرها في كتابه (نخبة الدهر في عجايب البر والبحر) قائلاً: "إنها بلدة تكثر بها أشجار الزيتون والفواكه وبساتين الحبوب، ومرّ بها الرحالة ابن بطوطة عام 779هـ/ 1377م".

ومثلت عجلون سفراً تاريخياً مجيداً، وصفحة من صفحات المجد الإسلامي التليد.. وثغراً مدافعاً عن حمى الإسلام ودياره، وفوق جبالها الشمّاء التقى الزمان والمكان، والحاضر بالماضي، والإنسان بالأرض الخصبة المعطاءة.

• **قلعة عجلون- الرّبض**

شكلت القلعة خصماً عنيداً وتهديداً خطيراً للقلاع الصليبية المنتشرة في بلاد الشام؛ مثل قلعة الكرك وكوكب الهواء وصلخد وصفد.

أقيمت القلعة على حصن رابيتا النبطي الروماني، ويذكر المؤرخ ابن شداد أنها أُنشئت على آثار دير قديم على جبل بني عوف الذي يطلّ على غور الأردن من بحيرة طبريا وحتى البحر الميت، ويشرف على معابره الرئيسية وأهمها وادي اليابس، فضلاً عن أنه يسيطر على طرق المواصلات بين سوريا وجنوبي الأردن.

والهدف من بنائها رصد تحركات الفرنجة من حصن كوكب الهواء belvori، واستغلال مناجم الحديد في جبال عجلون لصنع السلاح.

وتعتبر من القلاع الإسلامية المعروفة، وبنيت لتكون نقطة ارتكاز لحماية المنطقة والحفاظ على خطوط المواصلات وطرق الحج بين بلاد الشام الممتدة بين بحيرة طبريا والبحر الميت.

واختيار الموقع كان مقصوداً، حيث يطلّ على امتداد شاسع من غور الأردن ما بين بحيرة طبريا والبحر الميت، ويشرف على الممرات الرئيسية المؤدية إلى الأجزاء الشمالية من الغور ووادي كفرنجة، ووادي راجب، ووادي اليابس، وزودت القلعة عند بنائها بأبراج مربعة أقيمت عند زوايا البناء، وفتحت جدرانها السميكة حلاقات السهام، وأحيطت من الخارج بخندق يبلغ متوسط عرضه حوالي 16م ويتراوح عمقه ما بين 12و15 م استعمل كحاجز يحول دون الوصول والاقتراب من الجدران المحيطة.

بناها عز الدين أسامة من أبناء عمومة صلاح الدين الأيوبي، في الفترة (1184- 1185م)، كي تحول دون توسُّع

مملكة الصليبيين في شرقي الأردن، ولكي تحافظ على طرق المواصلات مع دمشق.

جُلبت حجارتها من منطقة علعال قرب إربد، وكان غرض القائد صلاح الدين الأيوبي من بناء هذه القلعة عسكرياً بالدرجة الأولى؛ وهو قطع الطريق على هجمات الصليبيين وتحركاتهم ما بين قلعة الكرك التي كانوا يحتلونها، وأرض فلسطين التي كانت بقبضة أيديهم. وهناك غرض إداري واقتصادي حيث شكّلت مركزاً إدارياً تابعاً لسنجق دمشق، وكانت كذلك قاعدة للإمداد والتخزين، ومحطة إنذار مبكّر، ومركز اتصالات، وحلقة وصل ما بين دمشق وفلسطين ومصر، ونقطة انطلاق لتحرير فلسطين من أيدي الصليبيين، وقد استغرق بناؤها عامين.

وتعرف السلسلة التي بنيت عليها القلعة باسم جبل عوف لأنّ عشيرة من بني عوف، كما أسلفنا، كانت تقيم فيها منذ أيام الخلفاء الفاطميين الأوائل، وكان يحكم هذه العشيرة شيوخ تكثر الخلافات والحروب بينهم، وبقيت البلاد على هذه الحال في أيام الملك العادل سيف الدين أبي بكر بن أيوب (شقيق صلاح الدين) إذ أقطعها لعز الدين أسامة أحد كبار قادته، وبدأ عز الدين ببناء قلعة يلجأ إليها أتباعه من غزوات بني عوف، ولكنّ هؤلاء لم يلتزموا جانب السكينة، فأقنعهم الأمير بأنه يستهدف من بناء القلعة حمايتهم من عدوان الإفرنج.

وعندئذ كفّ بنو عوف عن حركاتهم، وأخذوا يساهمون في بناء القلعة، وحينما تم بناء القلعة دعا الأمير شيوخ بني عوف إلى وليمة داخل جدرانها، ولما فرغوا من الطعام أمر عبيده بإلقاء القبض عليهم وسجنهم.

وفي عهد المماليك أصبحت القلعة مركزاً للبريد بسبب موقعها المرتفع الذي جعل منها موضعاً مثالياً لإحدى المنارات، ومركزاً للحمام الزاجل الذي كانت تُرسَل الأنباء بواسطته من حدود الفرات إلى القاهرة بين شروق الشمس ومغيبها.

وصف القلعة: تكاد القلعة تكون مربعة الشكل، ومساحة البناء حوالي 5000 متر مربّع، وتشتمل عدة أدوار، وأبراج كثيرة لمراقبة وصدّ الغزاة، وتتوزّع قاعات بداخلها، ولها مداخل ومسالك صُمِّمت بمنتهى الإتقان، وبعض هذه القاعات مزوّدة بخدمات متكاملة، لها نوافذ كانت تُغلَق بحجارة سهلة التحريك في أيام الحرب، وتُزال عن النوافذ في أثناء السلم لدخول الشمس والهواء إلى داخل القلعة، وتتميز حجارتها بأنها خشنة وضخمة.

بقيت القلعة صامدة شامخة عصية على الغزاة والفاتحين، وقوية أمام كوارث الطبيعة كالزلازل، لكنها سقطت إثر هجوم مغوليّ عليها هدم بعض أجزائها، وأعيد ترميمها وتوسعتها وكان ذلك عام 1214 على يد عز الدين أيبك بن عبدالله ممثل الملك المعظم، وقام سلاطين المماليك بإعادة البناء، وكانت وقتها تتبع دمشق التي كانت تحت حكم المماليك.

ومن قلعة عجلون وأطرافها هزم الناصر صلاح الدين الأيوبي جيوش الصليبيين بحروب استمرت ثمانية أعوام واجه في خلالها 22 ملكاً أوروبياً؛ ومنهم فريدريك الألماني وريتشارد قلب الأسد الإنجليزي، خاض ضدهم 74 معركة وحرّر خمسين مدينة وقلعة قبل أن يهاجمه الموت عن عمر لم يتجاوز 57عاماً، وثروة لم تتجاوز 47 درهماً.

وبمشاهدة أركان القلعة ستكون مأخوذاً بما ترى من عظمة التخطيط الهندسي الرائع في العمران الإسلامي، وفي إبراز النزعة العسكرية والحنكة القيادية التي تظهر في أروقة القلعة وخارجها. وفي قلب القلعة خفايا وأسرار لهذا الموقع الاستراتيجي الهام في حياة القائد صلاح الدين، حيث غدت المستودع الرئيس لتخزين المواد الغذائية، خاصة الحبوب منها، بالإضافة إلى السلاح؛ العنصر الهام في المعارك والذي خصصت له المستودعات في أسفل أرض القلعة.

ساهمت القلعة في ازدهار المدينة عبر ثلاثة قرون في العهد الأيوبي والمملوكي، وذلك لتميزها في استتباب الأمن والسلامة، والذي أدى بدوره إلى توسع الحركة العمرانية والتجارية القادمة من الجزيرة العربية ومصر ودمشق، فانعكس ذلك إيجابياً على الساكنين.

• **عجلون معالم وآثار**

تزخر عجلون بالمواقع الأثرية التي لها مدلولات تاريخية، حيث يوجد أكثر من 200 موقع أثري بعضها بارز ومعروف، وبعضها الآخر ما زال ينتظر العمل والتنقيب؛ مثل مسجد كفرنجة وعصيم ومعلم سيدي بدر الواقع وسط مدينة عجلون والبدية.

– مسجد عجلون

يعتبر المنارة الأثرية ومشعل النور الذي أضاء درب السائرين وسط جبال عجلون وهضابها، معلم إسلامي شامخ كجبال عجلون يعود تاريخه إلى العهد الأيوبي، بنى بأمر من الملك الصالح نجم أيوب صاحب مصر سنة 645هـ/1247م بإشراف نائبه الأمير علاء الدين ايديكين بن عبدالله البندقدار الصالحي وبحضور الظاهر بيبرس الذي حضر مع مماليك الأمير قبل أن يصبح سلطاناً.

يتعانق المسجد بالقلعة ويسابق الاثنان شموخاً في كبد السماء، ويتحليان بأثواب النصر والإباء ويتوجان جمال عجلون علماً وجهاداً بأقلام العارفين وصفحات العظماء، وبين منارة العبادة والجهاد، تنتهي أجيال وتأتي أجيال ويصمد المسجد وسط الجبال وتشمخ القلعة فوق التلال.

للمسجد الملامح العامة نفسها كما لأبنية المساجد في العصرين الأيوبي والمملوكي، يتسع لأعداد كبيرة من المصلين، وبنيت وسطه الأعمدة المربعة المتعانقة بشكل قوس، وتمّت مراعاة الانحدار القليل عن الجزء الشرقي من المسجد، ليكون قريباً من الانغلاق، فيحفظ المصلين من البرد شتاء ويجلب البرودة صيفاً، والمحراب بني بشكل تجويف قوسي قُبَّته متناسبة مع شكله وضعت على عمودين، وزخرف المحراب زخرفة جميلة بأشكال النباتات، ولكنّ الطلاء الحديث طمس الزخارف المجمّلة للمحراب.

وفي زمن الظاهر بيبرس أضيف للبناء مئذنة وذلك بعد بناء المسجد بسبعة عشر عاماً كما يظهر من النقوش التي وضعت على اللوحات الحجرية.

يعتبر المسجد من أشهر الآثار القديمة في المدينة، وهو بناء مستطيل الشكل من الشرق إلى الغرب، ويمثل أقدم المساجد في الأردن. وقد أمر الملك نجم الدين أيوب (الملك الصالح) ببنائه سنة 1247م، وقام السلطان الظاهر بيبرس سنة 1263 ببناء مئذنة المسجد من الطرف الشمالي الشرقي، وما زال المسجد قائماً حتى وقتنا الحاضر.

– مسجد عصيم الأثري

ظهرت مساجد قديمة في الجبال ذات ملامح بسيطة وهي كثيرة، ومن هذه المساجد القديمة المهجورة مسجد عصيم الأثري، الذي لم يظهر منه إلا المحراب والباب الغربي وبعض القناطر البسيطة التي تشير إلى البعد التاريخي لهذا البناء، وتقع قرية عصيم إلى الشمال الغربي من مدنية عجلون، إضافة إلى مبانٍ أثرية تعود للعصور الرومانية والبيزنطية والأموية والأيوبية والمملوكية والعثمانية.

– المقامات الدينية

هناك الكثير من المقامات الدينية في المدينة مثل مقام البعاج، ومقام عكرمة في خربة الوهانة، ومقام علي المومني في عين جنة، ومقام الجنيدي (ذو القبعتين الخضراويتين)، ومسجد عين أم الجلود (كفرنجة)، ومقام الصخرواي في صخرة، ومقام الولي الخضر في عجلون، والولي الخضر

بجميع أصناف الخضروات والأشجار المثمرة، إضافة إلى شجر الحور المشهور بارتفاعه الشامخ.

ويمتد الوادي من نبع رقيق وعين البيضاء ويصل إلى عين ازقيق- حلاوة - مروراً بمنطقة جديتا وحتى قناة الملك عبد الله، ويضمّ وادي عرجان (الريان) أكثر من ثلاثة عشر نبعاً، أهمها: التنور، البيضاء الفوقا والتحتا، إضافة إلى عدد من الينابيع التي تستخدم مياه الشرب التي سحبتها مديرية مياه عجلون لتغذي سكان المحافظة، وتروي المزروعات والبساتين الموجودة في منطقتي عرجان وجديتا.

يقع هذا الوادي في الجهة الشمالية من مدينة عجلون على مسافة (12) كم، حيث تحيطه الجبال المرتفعة، وتشرف على روابي فلسطين مقابل منطقة بيسان، وطقس الوادي بارد في الشتاء ومعتدل في الصيف.

- خربة دير اليوس

تقع في الجهة الشمالية الغربية من قرية عبين، وترتفع (1087) متراً عن سطح البحر، هناك ظهرة الصفا الواقعة بين رحابا وشطنا (1028) متراً، ورأس أبو عياد الذي يقع في الجهة الغربية من قرية الدجنية (1024) متراً، ورجم الكسّارة الذي يقع بين قريتي سوف ودير الليات (973) متراً إلى جانب تل بارين الذي يقع في الجهة الشمالية من شطنا (946) متراً، ورأس برقش الواقع في الجهة الشرقية من قرية بيت ايدس، ويرتفع (875) متراً عن سطح البحر.

- شجرة الكينا

تعتبر شجرة الكينا وسط مدينة عجلون معلماً بارزاً، ويزيد عمرها عن مئة سنة، ورغم قساوة السنين التي مرت عليها فإنّ جوانب الحياة ما زالت تدبّ في أغصانها الخضراء وارفة الظلال رغم وجود بعض اليابس في أغصانها.

زُرعت في عهد القائم مقام (محمد الحمود) على رأس نبع عجلون، وهو وسط المدينة، وغرسها المرحوم سعيد اللحام لتنمو شيئاً فشيئاً، وكل مواطن يرعاها ويتعهدها من الأذى حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن.

- وادي الطواحين المائية

من المناطق السياحية النادرة، إذ تكسوها الأشجار الحرجية المثمرة، وفي وسطها نجد الأودية وطواحين المياه والخرائب الأثرية والينابيع وأقنية الريّ والجسور الرومانية القديمة، ومع مرور الزمن هجرت هذه الطواحين قيمتها التاريخية والحضارية والسياحية. إنّ إعادة استثمار هذه المنطقة بكاملها تجعلها مكان جذب سياحي.

وتقدَّر طواحين هذا الوادي بحوالي 20 طاحونة، وهي مبثوثة على ضفتي وادي الطواحين الذي يمرّ من الشرق إلى الغرب عبر المنخفض إلى كفرنجة ثم الأغوار، حيث كانت تقوم بطحن الدقيق.

وتعود بداياتها إلى العصر المملوكي المتأخر، ومستهلّ العصر العثماني مطلع القرن السادس عشر، وكانت ملكية الطواحين تعود إلى عائلات المنطقة لتشكّل لهم ثقلاً اجتماعياً واقتصادياً، وكانت تسمى بأسماء العائلات الموجودة في المنطقة.

عجلون مشهورة بالينابيع والعيون المائية، ومنها: عين القنطرة وعين التيس والعافية وأبو الجود وبرد والفوار وأم سراب، مجرد أسماء في ذاكرة الأوراق الصفراء.

• عجلون مدينة السياحة والثقافة

ظهرت فيها حركة علمية وثقافية أفرزت عدداً كبيراً من العلماء والمفكرين؛ كان لهم الفضل في نشر الفقه الإسلامي وتعزيز العقيدة.

وحتى "باعون"، وهي جارة شقيقة لعجلون، ظهر فيها عدد

من العلماء والفقهاء والشعراء منهم محمد بن هلال العامري الباعوني والشاعرة عائشة الباعونية بنت القاضي يوسف الباعوني، ولها مؤلفات جمة مثل الفتح الخفي والإثارات الخفية في المنازل العلية.

وعجلون، هذا الثغر الإسلامي، كانت قاعدة حشد ورباط في العهد الأيوبي، ودار علم وفكر وحضارة في العهد المملوكي، وانتشرت المساجد فيها حتى أصبح تعدادها أكثر من مئة مسجد بعضها قائم حتى اليوم.

وكانت عجلون مدينة الثقافة الأردنية للعام 2013 ، لما فيها من مميزات ثقافية وسياحية وتاريخية تؤهلها لهذا اللقب الثقافي الأردني.

- عجلون ومقوّمات السياحة

جمعت منطقة عجلون من الإمكانيات السياحية ما لم تجمعه غيرها من المناطق، قرباً في الموقع وجمالاً في المناظر، وكثافة في المواقع السياحية، بالإضافة إلى تواجد الاستراحات والخدمات على طول الطريق إليها.

ولعل أشهر مناطق جبال عجلون هي مناطق الغابات التي تحلّ على رؤوس الجبال الشاهقة، راسمة لوحات ملوّنة من الأخضر القاتم، حيث تسود أشجار البلوط والبطم، إلى الأخضر الفاتح حيث يتكاثر الصنوبر بعبيره الخلاب، وتتناثر بينها أشجار البلوط الأخرى بلونها البني المصفَرّ.

بين تلك الغابات المتشابكة تتناثر القرى الجميلة والبيوت الفارهة و"الفيلات" الأنيقة التي أخذت تتكاثر في المنطقة، خصوصاً بعد تحسين شبكة الطرق الرئيسة في المنطقة، والتي تربطها بمختلف مناطق الأردن الرئيسة، مما جعلها قريبة المنال في كل وقت.

وإلى جانب المدينة الأم، تضمّ منطقة عجلون العديد من مواقع الاصطياف والتنزه الجميلة بخضرتها الدائمة في كافة فصول السنة، ومن أهمها اشتفينا، عبين، عبلين، كفرنجة، عنجرة، وغيرها من المناطق المرتفعة الساحرة المكسوّة بالغابات الجميلة والتي تُعدّ من الاماكن السياحية الشهيرة التي يؤمها الأردنيون، والزوار من كافة أنحاء العالم، طلباً للراحة والتنزه بين أحضان الطبيعة الجميلة وفي الأحراج التي تغطي سهول عجلون وغاباتها.

في غابة دبين، التي أصبحت متنزّهاً قومياً، يوجد أجمل منتجع سياحي في الأردن. إنها قرية سياحية متكاملة، مكونة من "الفيلات" المنتشرة بين أشجار الصنوبر، في عزلة يحتاج إليها رواد المدينة في العصر الحديث، مقدّمة الطبيعة البكر الخلابة، والهدوء والصفاء إلى كل من يرغب.

* * *

وأخيراً.. فإن جبال عجلون، جوهرة الاصطياف في الأردن، تُقدّم الجمال والسحر، وفوق كل ذلك مناخاً منعشاً، وهدوءاً قلما ننعم بمثله في هذا العالم المتسارع. ومع هذا فهي ما زالت بحاجة لمن يأخذ بيدها نحو معارج الرقيّ والتطوير لتكون مركز جذب سياحي على المستويين المحلي والعالمي، ومنتجعاً تهوي إليه أفئدة السائحين.

عجلون من المدن المميزة بالقلاع العملاقة في أردننا الذي نحبّ، وقد خصّها بهذه الميزة الناصر صلاح الدين الأيوبي، بزخم بنائي متكامل أخاذ تشرئب الروح لزيارته، وتلمس إيقاع تاريخ الرجال ممن زرعوا هذه الحجارة الجميلة في تكوينها ولونها ووقعها بشكل مهيب، وهي تجمع قامتها بهذه الحلة من على تلّ مرتفع، يكشف لها ما حولها من جبال ازدانت روابيها بأشجار البلوط والسنديان والزيتون واللوزيات والعنب، عنوان الخضرة والزراعة التي تشتهر بها المنطقة منذ القدم.

هوس بلون الوجه... هوس بلون الماء

◄ أمينة حاج داود

القاسم المشترك بين اللون والوجه، هو أنّ كلاهما يمكن رؤيته، فكيف والشاعرة «كنزة مباركي»، في مجموعتها «هوس بلون وجهي»، تقرنهما بالهوس، هذه الحالة الشعورية المتدفقة الفياضة، التي لم تلبث أن تدفقت على تعابير الوجه، فأصبح بالإمكان ملاحظتها لغزارتها وفيوضاتها. أرادت الكاتبة من خلال اثنين وعشرين وتراً من أوتار الهوس، أن تصوغ لنا سمفونية إبداع، حيث اختارت أن تبدأ كتابها وهي تتحدث عنه، حينما قالت: «الإبداع زمن يسكنك... ولاجئ يختارك أنت دون غيرك من الناس ليقيم فيك...». إنّ القارئ لهذه المجموعة الشعرية، الصادرة حديثاً عن دار فيسيرا، سيدرك جلياً أنّ هذا اللاجئ قد أقام عند شاعرتنا لزمن، فرفعت قصيدة إلى روح الكاتب الجزائري الراحل الطاهر وطار بعنوان «يدك ذهبت لتنام» جاء فيها:

ستذكر لي، وأنت في مقامك الزكي،
حين يكتمل للقصيدة وجعها،
أشياء كثيرة.
وتخبرني بما لم تصرّح به في رواياتك،
من نهايات فكرت فيها.

تتشظى الحالة النفسية بدءاً بعتبة العنوان، لتنتشر عبر كامل العتبات الداخلية، فمن الهوس إلى الوهم إلى البؤس إلى الرغبة إلى القلق إلى البكاء، ثم الوجع، وأخيراً عشق ثم شكّ، ربما لتنهار منظومة العشق هذه وتحلّ محلها الفصول الجافة، إنّ القاسم المشترك بين مختلف العناوين الداخلية هو ذاك الشعور السلبي في كل مرة، الحامل لأبعاد الألم الباطني، الذي ما يلبث ينفث إيقاعاته داخل جسد النصوص الشعرية، فيجعلنا نصغي بنهم إلى الكلمة حينما تنضح ألم المعنى... وإلى الصورة حينما تنهار أمامنا، ليرتفع غبار الدمع والوجع فيطال دواخلنا، ويعانق هواجسنا، ويربت في هدوء على وتر إنسانيتنا، فيجعلنا نعيد بناء اللحظة ونعايش هوس الشاعرة، وكأننا نحن من كتبت لأجلنا هذه الكلمات، أو أنها نجحت في اختزال ألمنا وعشقنا، دمعنا وسعادتنا في أبجدية تفيض رقرقة هوسيّة شعورية عامرة بالحلم والخيال.

تبدأ الشاعرة ديوانها بحديث عن وجع صارت له أسنان وكبر، وتختمه بالوجع نفسه على ظهر الغلاف، والمسافة نفسها والطريق نفسها وكومة من حلم، كانت تراقص أمانيها ذات زمن فتقول:

كنت في وجع ضيق
في نبض الزمن
في عشرين حلماً
والقلب يرسم للطريق وجهها
حتى عثرت عليك هنا..
هل أنت الذي كانت تحدّثني عنه الطريق؟
وكانت المسافة ترسم في خيالي ظلك
حتى لما رأيتك،
صارت لوجعي أسنان، وكبر؟؟

◄ كاتبة جزائرية.

ترى من هو هذا الهارب المتواري خلف ظلال مسافة عابرة.. من هو الذي ظل الحلم والزمن يطاردانه، حتى إذا تمكنا منه تحوّل وجعاً كبيراً، وخيّب ظن الانتظار، وكسر كل آفاق الأمنية الممتدة إليه قبل الوصل.

ولأنها عاشقة للمكان، ولأن المكان يعني للشاعر أكثر مما يعنيه لغيره، فالمكان بالنسبة لشاعرة مثل كنزة مباركي، ليس مجرد جغرافيا تحوي تضاريس معينة، إنما هو ميلاد متجدد، فالشجرة في المكان حافلة برمزية دفء باهت ذات هطول، و الغرفة تعني ميلاداً متجدداً مع كل إشراقه شمس، والمدينة إنما هي رحم كبير تولد فيه العلاقات والضحكات والبسمات والأحلام الصغيرة، أما تلك الحجرة التي حفر عليها عاشقان أول حرفين من اسميهما فما هي إلا عثرة على درب اللغة، تنهمر وجعاً وعشقاً وتختفي وراءها الأخطاء والقبلات، لعنّابة عروسة البحر التي تقبل إليه كل يوم بعد أن ترتب ساحاتها، وتمشط أهدابها بالضوء الذي يتسلل إليها خلسة، وهو يداعب منارتها ومقاماتها ومساجدها وكنيستها العتيقة ليستفيق القديس أوغستين ويبارك حبات التراب على جبل ايدوغ.

اختارت الشاعرة أن تعبّر عن وفائها للمكان بكل ما يحمله من ثقل دلالي، فكتبت عن عنّابة «ضوء على سطح المتوسط»:

اسمها عنابة
ونبض الطريق يعرف إحساسها
ويدرك طيف اسمها
قبل التهجي به
وايدوغ الجاثي على كتفيها
يغرغرها أغنية في صورته
ويفتح للبحر ذراعيها...

ولأنها اختارت أن تبدأ حديثها عن ذاك الفارس الذي خيّب ظنون الحب، وأوهن عزيمة الأمل، كان لابد لها أن تستمر به ومعه وتحدثنا عنه دائماً، فكتبت أقلام الفصول الجافة.. ربما لأنّ قلماً واحداً ما كان كافياً لترسم لنا لوحة عشقها الكبير، وخيبتها الأكبر، وتوقّع عليها بختم الوجع الذي أخبرتنا أنه كبر وصارت له أسنان...نعم قد ألقى الوجع عنه تراتيل الحبو وصار يمشي ويعضّ:

الوقت هارب منذ عرفته
والمطر في هذه الليلة الحارة
خارج معطف الشتاء...

لا مكان للوقت حينما تعشق امرأة عربية، فالزمن كله للحب، والوقت خارج مملكة عشقها هو وقت ضائع، لا بد أن تعوّضه، ولذا فإن الوقت في خيبتها هو أيضاً وقت ثمين يستحق منها أن تمنحه كامل حقه ليحيا وتحيا معه الظلمات والوحدة ومشاعر اليتم...

مرة أخرى تعود شاعرتنا لتكتب عن البؤس؛ ذاك الجورب القديم كما اختارت أن تسميه، حيث يتعثر صوتها بالصدى وتعود الكلمات والضحكات والأماني خائبة إلى أوكارها... وحدها عصافير الوهم يمكنها أن تغرد، ووحده اللاصوت يصغي لنبض الليل:

صوت الريح يتغابى
أشرع ألمي لليل
وارسم في دائرة البرد
ضحكتي المنهارة من سقف الخيبة

كم هي حالكة تلك اللحظات حينما تنهار ضحكة مرتجفة، وتنتحر دمعة ساخنة على وجنتي امرأة لا ذنب لها في ارتداء السواد، إلا أنها عشقت ذات صدق طيفاً هارباً، وصدّقت أكذوبة حبها، ومنحت قلبها بعض الخرائط للتعرف على عرين ذاك الطيف الذي أبى إلا أن يصطادها باسم الرجولة، ويحبسها بين دفتي كتاب قديم عنوانه: امرأة مرت من هنا.

ويدفنه بالصمت واللامبالاة والكثير من النظرات الصدئة والأوهام.. وحينما أشرقت الشمس ذات يوم كتبت:

أشرقت الشمس هذا اليوم

فوجدتني أقف على رأسي

ووجدت الغيم في كفي يبكي

حلم الفراشات التي نذرت للضوء عمرها

إن لون الشمس وإشراقتها وضوءها، لم يكفِ ليحولَ دون حلول مواسم الاحتضار.. لم يحل دون بكاء الغيوم حزناً على فراشة وُئد حلمها البسيط...حلم في أن تفنى ببعض النور كي تستمد سرمديتها منه وهو يحل بجسدها وتحل بروحه...

«أحببت ومر إعصار فلم يقتلع شجرة، لذلك عدت فأحببت، ولم أنصب فوق رأسي خيمة» بهذه الكلمات لأنسي الحاج طرقت الشاعرة باب الرغبة فهتفت أجراسها بذاك المعبد العتيق:

ابعث صهيلك في المدى

يا وجعي الرابض عند أسوار الرغبة

اقرع أجراس الريح ورتل أنيني

كيما ينتفض عصفور الشوق

ويزأر لهيب الظلام

أي سمفونية كتبت بماء الأبجدية هذه التي استطاعت الشاعرة من خلالها أن تجمع فتات الأصوات، صهيل وزئير وجرس وتنين وعصفور ربما يغرد شوقاً...كم هي مكتظة هذه الأسطر الشعرية بالضجيج، مزدانة بفصول الرغبة متأنقة بالشوق... معطرة بالوجع والأنين...دافئة ببعض خيطان اللهب التي تتلاعب بها هبات الريح والحب.

اختارت الشاعرة في آخر ديوانها أن تجمع لنا باقة من أزهار شجرة الشك، وقالت بصوت مرتفع كأنها كانت تصرخ في وجه الواقع وهي ترتدي ثوباً قصيراً، يكشف خيبتها ويواري دمعاً غزيراً كان يتدفق إلى داخلها: «هذه كائنات بماء المعنى وطين اللغة، نفخت فيها روحي فتشكلت قصائد هايكو» تقول في زهرتها الرابعة والعشرين:

حرف

ارتكب القصائد كلها

عابثاً

بالمساحات والهوامش المهملة

حرف

يثير إذا ما انتشى

مشكلة

إنها لعنة الحرف حينما تصيب كلمة تولد بين شفتي شاعرة تكتب بلون وجهها لوعة الهوس.



روايـة الرّحلـة
وتجلّيـات الفضـاء السيـرذاتيّ

أ.د. محمّد صابر عبيد

قطعت الرواية العربية الحديثة أشواطاً كبيرة وواسعة وعميقة على صعيد تطوير البنية الداخلية التشكيلية والتعبيرية والسيميائية والتركيبية، بما يؤهّل الرواية لمغادرة حقل النوع السرديّ والانفتاح على فضاء الجنس كي تكون جنساً أدبياً مستقلاً موازياً للأجناس الأخرى، وذلك للتعدّد والتنوّع المذهل فيها، وربّما تكون الرواية السيرذاتية أحد أكثر الأنواع الروائية تمظهراً في السنوات الأخيرة، إذ تجلّت السيرة الذاتية للكثير من الروائيين بأساليب وأشكال مختلفة في أعمالهم الروائية، وصارت مرجعية أساسية في تشكيل النصّ الروائيّ.

وإذا كانت الرواية على طول مسيرتها، وعند أكثر الشعوب، ملتبسة بالسيرة الذاتية على نحو ما، فإنّ أحد مسارات تطوّرها يتمثّل في أنّ النصّ الروائيّ صار مفتوحاً على فضاء السيرة بما يختزنه من حكايات مكتملة، أو ناقصة، أو مظاهر حكائية، أو مقتطفات، على صعيد الحادثة السيرذاتية، أو الشخصية، أو المكان، أو الزمن، أو الرؤية، وغيرها، يسعى الروائيّ إلى استثمارها على النحو المناسب والضروريّ للسياق الروائيّ، وتوظيف معطياتها السردية في سبيل دعم المنظور الحكائيّ في الرواية بممكنات سرد قوية وفاعلة.

رواية (على باب الهوى!)(1) للروائيّ صبحي فحماوي تشتغل على عتبة عنونة ذات مرجعية مكانية لا تظهر إلّا في الفصل الأخير منها، ويمكن فتح أفقها الدلاليّ على سياق رمزيّ يعمل على تفكيك العنونة لسانياً، إذ يشكّل معنى حرف الجرّ (على) دلالة نحوية ناقصة تصلها بما قبلها من فضاء لغويّ يمكن تقديره على نحو ما، ثمّ يتحقق معنى (باب الهوى) تحققاً سيميائياً يحيل على بوابة الولوج إلى عالم (الهوى) بمحمولاته العاطفية والوجدانية والإيروتيكية، غير أنّ الفصل الأخير الموسوم بـ (على باب الهوى!)(2) وهو يعيد إنتاج العنونة الروائية الكلية ضمن مفصل جزئيّ، يقيّد التسمية في مستوى العلامية الظاهرة بالمكان المرجعيّ، وهو أحد أبواب مدينة (حلب) السورية، يدخل منه (خليل) الشخصية الرئيسة الراوية للحدث الروائيّ عن طريق تركيا حين يقفل عائداً من ألمانيا بعد أن اشترى سيارة مستعمَلَة قَطَع فيها أوروبا إلى تركيا، ودخل حلب السورية تمهيداً للعودة إلى بلده الأردن.

على هذا النحو يمكن معاينة عتبة العنونة بوصفها عتبة مزدوجة في تشكيلها السيميائيّ، تحيل في سياقها المرجعيّ

كاتب عراقي.

على المكان الواقعيّ، وتحيل في سياقها الروائيّ على المحتوى السرديّ للحادثة الروائية في الرواية، بما تحمله من دلالات تجعل (باب الهوى) مفتوحاً على مصراعية داخل فضاء الحدث الروائيّ في المكان الأوروبيّ (الألمانيّ تحديداً)، وما يتيحه هذا المكان من انفتاح شبه مطلق على (باب الهوى!) حيث يمكن قراءة علامة التعجب اللاحقة لجملة العنوان (!) استناداً إلى هذه الرؤية.

عتبة الإهداء هي الأخرى لا تظهر رمزيتها إلّا في الفصل الأخير من الرواية العائد على عتبة العنوان والموسوم بـ (على باب الهوى!)، إذ يتجسّد معناها في علاقة (خليل) بموظفي الجوازات حين رفض وضع الليرات العشر داخل الجواز (رشوة) كما يفعل كلّ المسافرين لختم جوازاتهم بسرعة ونصّها: (إلى كلّ من لم يرشُ، وإلى كلّ من لم يرتش!).

فتحصل المفارقات المؤذية لتعمل بوصفها مصدّات في وجه الشخصية الرئيسة، حين يركّز عليها الراوي تركيزاً كبيراً في دعوة للمقارنة مع موظفي الجوازات في البلدان الأوروبية التي قطعها من ألمانيا حتى سوريا، إذ لم يصادف أيّة عقبة تستدعي أن يسرد الراوي أحداثها حين كان يمرّ من دولة إلى دولة بلا مشاكل تُذكر، وهو ما يجعل من عتبة الإهداء ذات معنى فريد لا يشمل من كلّ المسافرين على الحدود السورية سواه، وحتى هو يندم أكثر من مرّة على أنه لم يعطِ الليرات العشر كي تنهي مهمة دخوله البلد بسلام، على نحو يجعل مستقبلات المتلقي تذهب بعيداً في تحليل المحمول السيميائيّ لعتبة الإهداء للوصول إلى أنّ خطاب الإهداء لا يشمل أحداً في هذا السياق، لأنّ لا بدّ أن تكون راشياً لعصابة مرتشين قد يتهمونك بالخيانة والتآمر على البلد من أجل عشر ليرات، فاللوعة التي تلقّاها (خليل) وندمه أكثر من مرّة على أنه لم يدفع كي يتخلّص من محنته تشير إلى أنّ عتبة الإهداء لا تشمل أحداً، وهو ما يفسّر علامياً وضع علامة التعجب (!) نهاية خطاب الإهداء.



عتبة التصدير تؤدي وظيفة ذات طبيعة فكرية لها علاقة وطيدة بالمعنى الروائيّ العام في الرواية، فهي تنتقل من العرض السرديّ الخاصّ برواية العلاقة بين الغرب والشرق، إذ يتفوّق الغرب على الشرق حضارياً، إلى المعنى الفكريّ في عتبة التصدير وهو يبشّر بقلب المعادلة حين يتزعزع استقرار الغرب ويظهر الشرق بوصفها مخلّصاً:

".. ومن ثم، فالشرق مدعو للاضطلاع بدور بارز في الغرب،

فها هو استقرار أوروبا يوشك أن يتزعزع، والمراوحة الأوروبية التي هي أصلاً عفنة ومتشققة،

وكلّ القارّة تميل وترنو نحو الشرق، وسوف نشهد أموراً عظيمة".

المقولة التصديرية هي للروائيّ الشهير (فيكتور هوجو)

وقد استعارها صبحي فحماوي من (كتاب فاطمة المرنيسي "هل أنتم محصّنون ضدّ الحريم؟")، ولعلّ الاستعارة من كتاب المرنيسي تنطوي على رؤية ثقافية تتوازى مع المضمون التصديريّ لكلمة هوجو، في سياق رصد فكرة التلاقح الحضاريّ بين الشرق والغرب من جهة، وحصّة المرأة في أيّ تطوّر ممكن في أيّ مجتمع من جهة أخرى، وتبشّر المقولة على نحو ما بقلب الموازنة الحضارية بين الشرق والغرب، إذ سيستعيد الشرق حكمته وأنواره وينهض على أنقاض المراوحة الأوروبية كي يتسلّم مقاليد العالم ويقوده نحو مصير آخر.

عتبة التقديم الموسومة بـ (على باب الهوى: رواية واقعية قلقة، وصادمة مدهشة) كتبها د.مدحت الجيار، ورسم فيها المسار الرحليّ السيرذاتيّ بقوله: (هذه الرواية التي تسرد أحداث يوميات من عام 1982، تأخذك من مطار عمّان في الأردن، مروراً بمطار ميلانو في إيطاليا، إلى مطار ميونيخ(3)، تعكس رؤية الجيار السيرذاتية بشأن الرواية بقوله: (تسرد أحداث يوميات من عام 1982)، بمعنى أنّ سرد اليوميات هنا تعود على يوميات حقيقية للكاتب صبحي فحماوي مرهونة بالنوع السيرذاتيّ (يوميات)، وبالزمن الحقيقيّ (1982)، ويعرّج على الوصف الرحليّ للرواية بقوله: (هل نقول إنها روايــة "أدب رحلات" أم إنه،ا رواية "واقعية سحرية" بامتياز)(4)، إذ إنّ السؤال هنا سؤال تقريريّ يؤكّد أحد الاحتمالين وقد يرجّح الاحتمال الأوّل (الرحليّ) على نحو يؤكّد بطبيعة الحال سيرذاتية الفضاء الروائيّ.

يندرج اسم الشخصية المركزية في الرواية (خليل) في إطار المرجعية السيرذاتية للمؤلّف، وهذا الاسم هو اسم جدّ المؤلّف الحقيقيّ، إذ جاء الاسم كاملاً (صبحي أحمد خليل فحماوي) ضمن ترجمة سيرذاتية له تتضمّن أيضاً تخصّصه العلميّ والمهنيّ، واهتماماته الأدبية(5)، وهي تغذّي على نحو واضح ومؤكّد الطبيعة السيرذاتية لروايته (على باب الهوى) في مفاصل كثيرة، حيث تتطابق شخصية المؤلّف الحقيقيّ مع شخصية (خليل) في ملامح كثيرة يسندها الميثاق السيرذاتيّ المستمدّ من سيرة المؤلّف.

ومن الملامح الرئيسة الأخرى في سياق تجلّي السيرذاتي توكيد الراوي الذاتيّ على اهتمامه النوعي بالزراعة الحدائقية في قوله: "في صباح اليوم الثاني تأتيني ألبرتينا. أجدها تنتظرني في بهو الفندق، نلتقي فتصطحبني بسيارتها الحمراء إلى المعرض الزراعي الدولي، بصفتنا نشترك في قضايا الزراعة، الذي صادف افتتاحه قبل يومين، فصار يومنا الأخير في المعرض، وبصفتي مهتماً بالنباتات ومستلزمات الحدائق".(6) ومن ثمّ توكيد ذلك على نحو أوضح حين يقول: "لو كان عندي سبع نساء من نوعك، لسيطرت على حدائق الأردن كلها".(7)

فحين نستلّ من سيرته الذاتية الإشارات المؤكّدة لتخصّصه الزراعيّ الحدائقيّ على النحو الآتي: (ومنذ ذلك التاريخ ولغاية الآن وهو يعمل في مجال هندسة الحدائق، ورئيس تحرير لمجلة المهندس الزراعي التي تصدر عن نقابة المهندسين الزراعيين، ورئيس تحرير مجلة الزراعة في الأردن التي تصدر عن وزارة الزراعة، ورئيس تحرير مجلة المزرعة والحديقة التي كانت تصدر في قبرص وتطبع في الأهرام. وعضو نقابة المهندسين الزراعيين، وجمعية مهندسي الحدائق الأميركية، وجمعية البيئة الأردنية)، نتأكد فعلاً أنّ شخصية (خليل) في (على باب الهوى) هي شخصية المؤلّف نفسه على الصعيد المرجعيّ، وفي سياق تصنيف الرواية تصنيفاً هجيناً ضمن مصطلح (الرواية السيرذاتية)، وهي نوع روائيّ يمزج بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية في سياقات تعبيرية وتشكيلية منتخبة، إذ هي (عمل سرديّ روائيّ يستند في مدوّنته الروائية على السيرة الذاتية للروائيّ، حيث تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائيّ اعتماداً شبه كلّي على

واقعة سيرذاتية واقعية، تكتسب صفتها الروائية أجناسياً بدخولها في فضاء المتخيّل السرديّ، على النحو الذي يدفع كاتبها إلى وضع كلمة (رواية) على غلاف الكتاب في إشارة أجناسية مُلزمة للقارئ وموجّهة لسياسته القرائية النوعية. ويقتضي توكيد سيرذاتية الرواية الحصول على إشارات، أو إلماحات، أو اعترافات، يدلي بها الكاتب في أيّة مناسبة كانت، تشير أو تلمح أو تعترف بالمرجعية السيرذاتية لعمله الروائيّ، حتى يكون الميثاق بين القارئ والكاتب ماثلاً وعاملاً في هذا المجال. وغالباً ما تخضع الرواية السيرذاتية لبناء سرديّ يماثل البناء السيرذاتيّ، خاصّة في التسلسل الحدثيّ السيرذاتيّ وعلاقته بالأزمنة والأمكنة والشخصيات الداعمة لموقف الذات السيرية الساردة، وهي تروي ذاتها السيرية الواقعية عبر جسر المتخيّل، لذا هي تنوّع ما أمكنها ذلك في استثمار الطاقات التقانية بآليّاتها المتعددة للرواية والسيرة الذاتية معاً، كما أنها تنوّع في استخدام الضمير الثالث الغائب من أجل تحكّم أكبر في حلقة بذاتها من حلقات السرد. ومع كلّ صيغ التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية في (الرواية السيرذاتية)، إلاّ أنّ جلّ الإنجازات الإبداعيّة في هذا النوع تؤكد تفوّق الجانب السيرذاتيّ على الجانب الروائيّ، وربما كان هذا سمة جوهرية وأساسية من سمات النوع).(8)

وفي السياق نفسه يأتي توكيد الفعالية الزراعية بوصفها مهنة الكاتب الحقيقية، ويضاف إليها التاريخ المتمنّى لحصول تطوّر زراعي يشبه التطور التقاني الزراعيّ في ألمانيا، إذ يقول الراوي الذاتيّ: "هذه التقنيات الألمانية في عامنا 1982م، التي لا أتوقّع أن تؤهّل حكوماتنا العربية مزارعينا، ليكون لديهم مثلها، ولو في عام 2050".(9)

ففي سيرة الكاتب يذكر أنّ من ضمن إصداراته الروائية ((الإسكندرية 2050 دار الفارابي، بيروت، 2009))(10)، وفيه إحالة على الرقم (2050) يتوقع فيه حصول تغييرات في الإسكندرية ذلك العام كما لا يتوقّع قدرة حكوماتنا على تأهيل مزارعينا وفق التقنيات الألمانية العالية ولو حتى في عام 2050م، بمعنى أنّ هذا العام هو عام مركزيّ في اهتمام الكاتب لذا أدرجه على هذا النحو بحيث يشكّل إحالة سيرذاتية واضحة، يمكن أن تندرج في سياق انفتاح الرواية على فضاء رحليّ سيرذاتيّ يأخذ بنظر الاعتبار السرديّ الزمن والمكان، وتكون الشخصية هي المحور في سياق هذه المعادلة.

الإحالات:

1- على باب الهوى، صبحي فحماوي، دار الفارابي،بيروت، 2014.

2- الرواية: من 237 ، 247.

3- الرواية: 12

4- الرواية: 14.

5- موقع وزارة الثقافة الأردنية، الإنترنت، وقد وردت هذه المعلومات المتعلقة بسيرة المؤلف بما يعزّز توجّهنا النقديّ في تحليل الرؤية السيرذاتية للمؤلّف من داخل مفاصل العمل السرديّ في روايته.

6- الرواية: 101/100.

7- الرواية: 102.

8- المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، د.محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2012، ص883.

9- الرواية: 112.

10- الرواية: 250.

"أنا، هي والأخريات" تُسقطها الحيرة والاستيهامات

جنى الحسن تقاوم الخوف والانتحار بالتداعي الحر

محمود منير

رواية "أنا، هي والأخريات" لمؤلفتها جنى فواز الحسن. المكان: طرابلس أو أية مدينة عربية، الموضوع: تشظي الهوية في مجتمع عربي مهزوم مع استدعاء عشرات العناوين الفرعية، الزمن: فسحة مستقطعة من التداعي الحر تمتد مشكّلة فضاء عاماً يلوّنه أدباء بكتابات سردية تماثل أوراق الباحثين المستنسخة عن بعضها، وينسل منه الصحافيون تقاريرهم التي تشابه خواطرهم الفيسبوكية.

هذه البطاقة التعريفية يمكن وضعها إلى جوار عشرات الأعمال الروائية والبحثية التي تتكدس بها مواقع بيع الكتب الإلكترونية وصفحات الجرائد، وكذلك أسفل التقارير الصحافية التي تعرض لهذه المؤلفات، مع تغيير اسم المؤلف، بحسب الموسم ومتطلباته، وهو إعلان ترشّح الرواية لجائزة البوكر للرواية العربية العام الماضي.

جنى الحسن –أنموذجاً- تخضع لاشتراطات التداعي سلفاً، فمحاولات تحرر بطلة روايتها "سحر" من عجز والدها الشيوعي المهزوم، ثم من سيطرة زوجها، وصولاً إلى فصام عشيقها، جرّها إلى مواجهة خاسرة، معتمدة تقنية الصوت الواحد، وبذلك تسرد الضحية مأساتها من وجهة نظرها، مغيّبة التحولات والمتغيرات لدى شخوص الرواية، وتبقى "الأنا" و"هي" و"الأخريات" مجرد تنويعات لذات منكسرة تنظر إلى مراياها.

ومرايا الذات هذه تحجب –بالضرورة- الماضي الذي تهرب منه بطلات الرواية وأبطالها نحو إحباطاتهم المتتالية أو في البحث عن "فرح" يسرقونه من حيواتهم المبتورة، فتضيع اللحظة الراهنة في سياق العمل، وتحاصر الأسئلة مجمل المراجعات التي تجريها الراوية/ البطلة لماضيها وتسقطها في حلقة مفرغة من الحيرة.

غياب الحاضر سمة أساسية لكثير من الأعمال الروائية العربية التي تعكس تجربة شخصية تتصل بخيباتنا المتعددة في منطقة يحاصرها التطرف والخوف، لكنها تبدو مجتزأة من سياقها ومستلبة تجاه الوصف والاسترجاعات والاستيهامات نتيجة فقرها الإنساني والمعرفي، الذي لا يحيل إلى مفهوم الاغتراب، إنما يعيدنا إلى إحدى أزمات السرد الذي يتكئ على "الحدوتة"، ويستخدم لغة تقريرية أو شعرية في أرقى مستوياتها، ويستبطن المقولات والحوارات التي تُطرح عبر وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي.

وبهذا المعنى لا يعدو السرد أكثر من مسار افتراضي لا يمثل الواقع، رغم تشابه أحداثهما، ولا يبني واقعاً مبتكراً بالنظر إلى تكرار مواضيعه وشخصياته، وارتهانه إلى عقدة أساسية لا يستطيع التخلص منها، وهي أنه تحنيط لواقع بعد نزع الحياة منه.

كاتب أردني.

ومن جهة أخرى، يستحوذ الجنس على تفسير الأحداث والمراحل التي يعيشها أبطال العمل في تحييد لمفاتيح أخرى من شأنها الغوص في البنية الاجتماعية وثقافتها، ورغم أهمية قراءة السلوك الجنسي لكنه يأسر السرد في بُعدٍ واحد، إذ يرتدّ الأب اليساري المتنوّر إلى متسلط ذكوري بسبب رغباته/آماله المكبوتة، ويقمع ابنته بغرض حمايتها، ويُقصي زوجته لجهلها، لتبحث البنت عن هوية وانتماء جديدين نتيجة كبتها، فترتبط بزوج مكبوت يسعى إلى تجريدها من ماضيها وشخصيتها، ليتملكها دمية بين يديه، فتصنع عالمها السري مع عشيقها الذي يعاني بدوره مركبات من الكبت.

تلجأ شخصيات الرواية إلى تفريغ الكبت تعويضاً عن حياة منهوبة، فيتظاهر الرجال بالقوة للسيطرة على نسائهم اللواتي يعشن حرية متوهمة كلما أفلتن من سلطة رجالهن، لكن سرعان ما تتكشف هشاشة المشهد كلما تمت إعادة سرده بين زوجين أو بين أزواج آخرين، لتكبل ثنائية (التحرر/ الشعور بالذنب) كل فعل جنسي على مدار العمل.

هل ثمة جنس خارج منطق السلطة؟ تساؤل لا تجد الكاتبة له إجابة، وعليه لن يمسك القارئ على معنى لتحرر البطلة في ختام الرواية، ما دامت صيغ السلطة غائمة وخطابها عصيّ على التفكيك، وتكتفي الكاتبة ببث إشارات مستوحاة من برامج تلفزيونية أو ورش تدريبية تختص بتنمية الذات، ومنها: أحبّي نفسك، والتخطيط للمستقبل، وإيجاد الفرح الذي نُعمى عنه...

الاستسلام الكامل لسلطة مهزومة وشائهة يخلق ضحية تُسيّرها عدميتها حتى في سبيل الفكاك من واقعها، وضحايا جنى الحسن يقررن الانتحار، أو يصبن بأمراض خطيرة، أو يموت أزواجهن الطيبون، أو يقمن في الانتظار بعد وأد الأهل العشق في حياتهن، وفي هذا السياق لا يكون الخروج من المعاناة إلاّ عبر استعارات رمزية لا تنطوي على تغير مادي ملموس.

في ما وراء ذلك، يكتظ العمل بإرهاصات تحاصر كل فرد في مجتمعنا، لكنها لا تبعث على الدهشة ولا تغادر كونها أفكار مثيرة لرواية لم تكتب، ومنها وصف الكاتبة لزبائن شركات التأمين بأنهم مطوقين بالخطر، ويتعلقون بضمانة للاستمرارية وللعيش، بينما هم في الحقيقة يفتقدون الحب، وكذلك في بكاء زوجة ربيع الفقيرة كلما شاهدت فيلماً، وإن لم يتضمّن مشهداً عاطفياً أو حزيناً، فهي لم تصدّق حتى اللحظة ثراء زوجها وإمكانية ذهابها إلى السينما.

ذكورية المدينة ونزوعها إلى التطرف الديني والبشاعة لا يحتمل قراءة مغايرة لدى جنى الحسن، الباحثة عن الحب في زمن الردة، فتمر سريعاً على تأثيرات الخليج السلبية في مجتمعاتنا وتكريسه التخلف، ولم يدُر ببالها أن نزعاتنا الاستهلاكية وطموحاتنا ومشاعرنا تحدّدها تقلبات أسعار النفط التي تؤنث ثقافتنا بالخوف والانتحار، مهما أرادت المؤلفة مقاومتهما!



المدن الثقافية
المقدمات.. والوقائع.. والمستجدات
"الـزرقـــاء نمـوذجـــاً"

محمد المشايخ

انطلق مشروع المدن الثقافية الأردنية في العام 2006، وتم في ذلك العام اختيار إربد لتكون مدينة الثقافة الأردنية لعام 2007، تبعتها مدينة السلط، إذ اختيرت لتكون مدينة للثقافة في العام 2008، أما مدينة الكرك، فقد اختيرت مدينة للثقافة الأردنية للعام 2009، تبعتها مدينة الزرقاء للعام 2010، ثم معان للعام 2011، ومادبا للعام 2012، وعجلون للعام 2013، وأخيراً الطفيلة مدينة الثقافة الأردنية للعام 2014.

وجاء هذا المشروع تلبية لاحتياجات المدن الأردنية من الجوانب الثقافية، وتفعيلاً للحراك والأنشطة الثقافية، ودعماً للهيئات والجمعيات الثقافية فيها؛ ولتحقيق عدالة توزيع مكتسبات التنمية الثقافية، ولتعزيز تنمية الحراك الثقافي في مدن الثقافة، والمساهمة في بناء البنية التحتية للثقافة في الأقاليم والمحافظات، وتشجيع الإبداع والمبدعين والترويج للمنتج الثقافي لأبنائها.

- **الحياة الثقافية في الزرقاء**

حظيت مدينة الزرقاء - باعتبارها عاصمة الأردن الاقتصادية، ومدينة العسكر والعمال، المدينة التي مرّ منها سرجون الآشوري، وصلاح الدين الأيوبي، مدينة نهر الزرقاء، وسكة حديد الحجاز، وصلة الوصل ما بين المدن الرومانية العشر، وطريق الحج الشامي– حظيت باهتمام الهاشميين الذين جعلوا فيها قيادة الجبهة الشرقية للجيش العربي الأردني، وفي معسكرات الجيش، التقت نخبة من أدباء الأردن وكُتّابه الذين أقامت أسرهم في تلك المعسكرات مرافقين للآباء الذي كانوا يعملون في الجيش، وساهموا في إحداث حراك ثقافي ريادي مُبكّر، فكان أمجد ناصر، الأديب والإعلامي الأردني بنكهته العالمية، وبدر عبد الحق الأديب والإعلامي المرموق داخل المملكة وخارجها قبل رحيله، وعيسى بطارسة، الشاعر الزرقاوي الذي يتحرّك شعلة عطاء وانتماء بين المبدعين العرب المقيمين في الولايات المتحدة الأميركية، وكان رائد قصيدة النثر في الأردن الشاعر د.فايز صياغ، و القاص والروائي عدي مدانات، وشقيقه الناقد والمؤرخ السينمائي عدنان مدانات، وكان أيضاً القاص وليم هلسة وشقيقه حيدر، ود.حنان هلسه، وغيرهم، كانوا جميعاً من أبناء الجيش الذين آوت المعسكرات عائلاتهم، وقد التقت جهودهم الثقافية، مع جهود عدد من روّاد الحركة الأدبية الأردنية الذين أقاموا في هذه المحافظة، ومنهم الشاعر مصطفى وهبي التل عرار الذي تمّ تعيينه

كاتب أردني.

حاكماً إدارياً للزرقاء خلال الفترة من 1924/10/26 حتى 1925/4/21، والأديب يعقوب العودات، والشاعر حسني زيد الكيلاني، والشاعر يوسف العظم، والشاعر محمد العدناني، والأديب عقلة حداد.

ولم تخلُ المدينة من بعض المبدعين والمفكرين التنويريين ومنهم: طاهر حكمت، خالد محادين، وشمس الدين عبد الرزاق الشيشاني، وعبد الباقي جمو، ومصباح العابودي.

وكما هي العادة في المدن الأردنية الأخرى، فقد سبق رواة القصص والحكايات الشعبية، والشعراء الشعبيون، في تكريس أنفسهم، وفي تقديم أعمالهم الإبداعية غير الفصيحة، معبرين بكلماتهم التي كانت مصحوبة بعزف على الربابة عن وقع الوجود على وجدانهم، مؤسسين بذلك لحركة فولكلورية تلقائية، كان رائدها الشاعر الشعبي محمد بن غدير الخلايلة، وفي الوقت الذي ساهم فيه نهر الزرقاء "قبل أن يتحوّل إلى سيل" في جذب كثير من المبدعين إليه، والذين كان يتقدمهم الروائي عبد الرحمن منيف الذي كان يزور المدينة بين فترة وأخرى لزيارة بيت خالته المجاور لمدرسة محمد بن القاسم، وكذلك الأديب محمد سعيد الجنيدي. وقد ساهم حضور الشاعر سميح الشريف لهذه المدينة من العراق عام 1953 في تأسيس أول نواة أدبية في المدينة سرعان ما كبرت وبدأ تأثيرها ينمو بانضمام الشاعرين محمد سمحان وعطا الله أبو زياد إليها، وبدأت تلك النواة، تُحيل بعض منازل المحافظة إلى صالونات أدبية وخاصة منازل حابس حسين (الفنان حالياً والشاعر سابقاً)، رياض عبد الفتاح، وعبد اللطيف القرشي، وبسلان القرشي، إلياس جريس، سليم دبابنة، أسامة فوزي يوسف، تاج الدين عبد الحق وأشقائه صادق وبدر وأحمد، ومكتب زكي سفاريني.

وكان لظهور دور السينما في المحافظة: النصر، والحمراء، وركس، والحسين، وسلوى، وزهران، وفلسطين الدور الأكبر في استقطاب التنويريين من أبناء المحافظة للاطلاع على ما يستجد في العالم على مختلف الأصعدة، وفي تحقيق تواصل ثقافي وفني بين مثقفي المدينة.

وقبل أن يقوم محمد سمحان بتأسيس مقهى الشعراء في سوق أحياد، كانت المدينة قد شهدت ظهور بعض الأندية الرياضية الشركسية والشيشانية والتي كانت لها بعض الأنشطة الثقافية إلى جانب تخصصها الرئيس: الرياضة، ومنها النادي القوقازي الذي تأسس عام 1944، هذا إلى جانب: نادي السلام الذي تأسس عام 1945، نادي الشبيبة المسيحي، نادي اللاتين، نادي الكاثوليك، نادي الوحدة، نادي العودة، ولم تكن هذه الأندية تكتفي بإقامة الأمسيات الشعرية والقصصية، بل كانت تنبثق منها شرارة المعارك النقدية في المملكة، والتي كانت تغطي وقائعها، وتنشر مساهمات المشاركين فيها الصحف اليومية الصادرة آنذاك، وخاصة صحيفتي الصباح، وعمان المساء.

وكان لتأسيس الجامعة الأردنية عام 1962، الدور الكبير في تخريج الكفاءات الإبداعية التي أنعشت الحياة الثقافية في المملكة بعامة، وفي الزرقاء بخاصة، كما كان لتأسيس شركة مصفاة البترول الأردنية، وشركة مناجم الفوسفات الأردنية، وغيرها من الشركات التي أحالت الزرقاء إلى عاصمة اقتصادية للمملكة وازاها تأسيس غرفة تجارة وغرفة صناعة الزرقاء، إلى جعل هذه المحافظة منطقة جذب سكاني، وكان بين هؤلاء السكان أعداد كبيرة من المبدعين، الذين تنادوا في العام 1973، وعلى ضوء الفراغ الذي خلفه رحيل المبدع تيسير سبول عام 1973، إلى تأسيس أهم مؤسستين ثقافيتين في المملكة في تلك الحقبة، وهما رابطة الكتاب الأردنيين في عمان، ونادي أسرة القلم الثقافي في الزرقاء، وسرعان ما جمع النادي شمل مبدعي المحافظة وأتاح لهم أجواء ثقافية منعشة، كما كان للنادي دوره في تفعيل الحياة الفنية في المدينة من خلال

الفنانين: محمود الزيودي، محمد الزواهرة، مازن العجاوي، أشرف أباظة، سميرة خوري، بلال ميرزا، خليل الجهماني، حابس حسين، ومارغو أصلان، وابراهيم القواسمي، إبراهيم أبو الخير، د.مخلد الزيود، خالد الطريفي، عبد الحكيم حرب، حسن السبايلة، عايد ماضي، خالد المسلماني، ناصر أبو باشا، غالب الزيود، ميسون حنا، وفاء بكر، إبراهيم أبو الريش، وفي مجال الإخراج المسرحي: نعيم حدادين وعمر شاهين، وكذلك الحركة التشكيلية عبر أبرز رموزها: محمد عيسى، هيام أباظة، واصف المومني، حسين دعسة، هند أبو الشعر، محمد أبوزريق، أحمد أبو عيشة، أحمد السفاريني، وغيرهم.

وقد واكب ظهور رابطة الكتاب ونادي أسرة القلم، تلك اللقاءات التي كانت تجمع نخبة من أبرز مبدعي المحافظة، في صالون القاص عدنان علي خالد في شارع بغداد في الزرقاء، منذ مطلع السبعينيات، وممن كانوا يترددون عليه: أمجد ناصر، فخري قعوار، يوسف ضمرة، عبد الله رضوان، أحمد المصلح، محمد الخطيب، مأمون حسن، زياد عودة، محمد صالح يوسف، صابر الهزايمة، صالح الزيودي، إلياس جريس، جميل أبو صبيح، حمودة زلوم، محمد المشايخ، سعادة أبو عراق، عاهد شاكر، محمد ضمرة، معن البياري، رياض عبد الفتاح، محمد القيسي، عمر عدس، عطا الله أبو زياد، محمود أبو عواد، وحبيب الزيودي. أما الشاعران محمد سمحان وسميح الشريف فقد كانا الأكثر حضوراً ونقاشاً وجدلاً في مختلف الموضوعات الأدبية والسياسية، ووازى ذلك الدور الذي لعبته بلدية الزرقاء ومكتبتها العامة في استضافة بعض الأنشطة الثقافية، وإتاحة الفرصة لمبدعي المملكة بعامة للتحدث من خلال بعض الندوات التي كانت تعقدها، إلى جانب ظهور بعض الصالونات الأدبية في منازل: ابراهيم خليل، محمد المشايخ، وفيما بعد منزل د.ميسون حنا، ومؤخرا البيت الأدبي الذي انبثق من صالون أحمد أبوحليوة.

ولعبت المقاهي دوراً مبكراً في تحقيق لقاءات ونقاشات بين مبدعي المدينة وخاصة مقهى العكرماوي، وكذلك بعض المكتبات التي تصدّرتها مكتبة الوليد "زكي العبد" والتي أسس فيها د.غسان عبد الخالق نواة أدبية جديدة كان فيها: مهدي نصير، محمد صالح يوسف، ومكتبة الجهماني، التي أنجبت الفنان خليل الجهماني، الذي شكّل مع الفنان بلال ميرزا وغيره أول فرقة مسرحية في المحافظة، ومكتبة العيسى، والمكتبة الثقافية لصاحبها زياد عودة، التي شاركت غيرها من المكتبات في تحقيق التواصل بين مبدعي المدينة وبين الإنتاج الأدبي بأبعاده المحلية والعربية والعالمية، وأشير هنا إلى دور بعض الجمعيات الاجتماعية، وكذلك المؤسسات الشبابية وخاصة مركز شباب، ومركز شابات الزرقاء، وأيضاً المؤسسات التربوية التي حققت التواصل بين مبدعي المحافظة والطلبة، وهنا يبرز دور المدارس التي أدارتها الأديبة هند أبو الشعر، والشاعرة ليلى عريقات، ومدارس وكالة الغوث الدولية من خلال الشاعرة شهلا الكيالي، كما أقامت المدرسة الشاملة للإناث في الجبل الأبيض فعاليات أسبوعية لأدباء أردنيين بين 1980-1985 بإشراف د.عالية صالح. وبتأسيس الجامعة الهاشمية وجامعة الزرقاء الخاصة، حدث تكامل في دورها الثقافي والعلمي مع الدور الذي كانت تقوم به كليات المجتمع الخاصة والعامة في المحافظة، واستجدّ فيما بعد دور منتدى الأزرق الثقافي، ونادي الوطن في الرصيفة، ومنتدى الشباب العربي الذي انبثق عنه مهرجان شبيب، ونادي الزرقاء للثقافة والفنون، ونادي الرواد في مخيم حطين الذي كان من أبرز نشطائه الأديب زياد أبولبن، والشاعر حسين حسنين وحلمي الدرباشي ونواف نصار وابراهيم ابو الريش وغيرهم.

وكان لتأسيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين بتاريخ 1984/12/25 الدور الأكبر في إحداث نشاط ثقافي في الزرقاء، لم يكن ليخلو من أجواء المنافسة الانتخابية التي

انعكست إيجاباً على صعيد العمل الثقافي، وخاصة حين كان رئيسه إبراهيم خليل وفيما بعد عبد الله رضوان، ومأمون حسن، ثم زياد عودة، وسعادة أبوعراق، منوهين هنا بدور الهيئات الإدارية للرابطة في عمان في دعم الفرع وأنشطته، حيث يبرز هنا دور د.أحمد ماضي، د.خالد الكركي، فخري قعوار، جمال ناجي، وغيرهم.

كما كان للديمقراطية وما أنجبته من مؤسسات المجتمع المدني التي عمل معظمها في مجال الثقافة بعد عام 1989 الدور الأكبر في تفعيل الكثير من الشخصيات التنويرية في محافظة الزرقاء على الصعيدين الفكري والسياسي، والذين كان منهم: د.ممدوح العبادي، فؤاد الخلفات، عبد الباقي جمو، طاهر حكمت، د.بسام العموش، صالح القلاب، بسام حدادين، ريم قاسم، هذا بالإضافة للدور التنويري لفرع مجمع النقابات المهنية في الزرقاء، الذي يقيم بين فترة وأخرى فعاليات تواكب أهم الأحداث ذات الصدى الوطني والقومي العربي والعالمي.

• **الزرقاء تتصدّر المشهد**

بتاريخ 2009/11/3 أعلن وزير الثقافة آنذاك "د.صبري الربيحات" الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية للعام 2010، وذلك خلال المؤتمر الصحفي الذي عُقد في المركز الثقافي الملكي.

- اللجنة العليا

وبتاريخ 2009/12/9 شكّل رئيس الوزراء آنذاك "نادر الذهبي" اللجنة العليا للزرقاء مدينة الثقافة، وبتاريخ 2010/1/20 أعاد رئيس الوزراء سمير الرفاعي تشكيل اللجنة العليا، لتتألف بصورتها النهائية من: وزير الثقافة نبيه جميل شقم: رئيساً للجنة، د.سعد الوادي المناصير محافظ الزرقاء: نائباً للرئيس، د.سليمان عربيات: رئيس الجامعة الهاشمية، العين ناديا بشناق، جريس سماوي: أمين عام وزارة الثقافة، رئيس بلدية الزرقاء: محمد موسى الغويري: رئيس المكتب التنفيذي، محمد أرسلان: رئيس غرفة صناعة الزرقاء، د.عدنان نايفة: رئيس جامعة الزرقاء الخاصة، جمال حجير: رئيس غرفة تجارة الزرقاء، خالد محادين: مستشار وزير الثقافة لشؤون المدن الثقافية، د.هند أبو الشعر: رئيس لجنة الإصدارات والمسابقات الإبداعية، د.مخلد الزيودي، عبد الله رضوان: المنسق العام، نعيم حدادين: مدير مديرية ثقافة الزرقاء، غسان طنش: مدير الهيئات الثقافية/ وزارة الثقافة، المهندس هيثم جوينات: ممثل أمانة عمان الكبرى، وشكيب الشومري.

انبثقت عن اللجنة العليا، لجان فرعية من أبرزها: لجنة الإصدارات والمسابقات الإبداعية، لجنة العلاقات العامة، اللجنة الإعلامية، اللجنة المساندة لمكتب المنسق العام.

• **حفل إعلان المدينة**

بتاريخ 2010/4/28، رعى مندوب رئيس الوزراء، وزير الثقافة بالوكالة، جمال الشمايلة حفل إعلان الزرقاء مدينة للثقافة الأردنية لعام 2010. واشتمل الحفل على فقرات فنية بمشاركة فرقة كورال الجامعة الهاشمية والفرقة الوطنية للفنون، حيث قدمت أغاني وطنية وتراثية ودبكات شعبية، كما سبق حفل الافتتاح انطلاق مسيرة كرنفالية اخترقت شارع الملك حسين في وسط المدينة، بمشاركة فرقة خيالة الأمن العام وفرقة الحسين الموسيقية وفرقة السامر الأردنية وفرقة الروزنا وفرقة بني معروف للفنون الشعبية وفرقة الزرقاء للفنون المسرحية وفرقة كورال ملتقى البيارق الثقافي وفرقة المحبة للتراث.

• **الإنجازات**

بلغ عدد الفعاليات التي أقيمت في المحافظة منذ الافتتاح

الرسمي بتاريخ(2010/3/4) وحتى حفل الختام بتاريخ (2010/12/23) : (553) فعالية رئيسية تتفرع عنها مجموعة فعاليات بحيث يتجاوز العدد الاجمالي 600 فعالية مختلفة، وهو رقم تجاوز كثيراً عدد الفعاليات التي أقيمت في المدن الثقافية السابقة، والملاحظ أن سمة التنوّع والتعدد قد طغت على هذه الفعاليات حتى طالت جميع الأجناس الأدبية والفنية، وأشركت في أنشطتها أعداد كبيرة من مبدعي الزرقاء بخاصة، والمملكة والوطن العربي والعالم بعامة، وحضرتها أعداد ضخمة من المثقفين ومن المهتمين بالشأن الثقافي والفني والفولكلوري. فقد بلغ عدد الأمسيات الشعرية 65، والقصصية 22، والندوات البحثية والدراسية 77، وثقافة الطفل71، و7حفلات توقيع كتب، و12شهادة إبداعية، و6 مؤتمرات، و50 ورشة عمل ودورة تدريبية، ومسابقتان ثقافيتان، و24 معرضاً للفن التشكيلي، و12معرض تراث شعبي، و4 معارض صور، إلى جانب معارض الكتب والكاريكاتير، والطوابع والعملات، وعروض الأزياء، والمخيمات الإبداعية، والعروض المسرحية التي بلغ عددها 51، وعروض الأفلام:9، والموسيقى والفرق والحفلات والأغاني الوطنية التي بلغ عددها 134.

إن هذا العدد الضخم من الفعاليات التي أقيمت في محافظة الزرقاء خلال العام 2010، يعطيها صفة التميز، والقدرة على تحقيق الأهداف المرجوة من مشاريع المدن الثقافية، بعد أن غدت منابر الهيئات الثقافية فيها مسارح للعطاء والانجاز والحراك الثقافي.

• دور الهيئات الثقافية

بلغ عدد الهيئات الثقافية المحلية والعربية والعالمية التي شاركت في فعاليات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية للعام 2010، عدا عن الأشخاص الذين قاموا بأدوار تنظيمية مختلفة (145) هيئة، ولئن كان للجنة العليا، ولمكتب منسقها العام أ.عبد الله رضوان، و لوزارة الثقافة الأردنية ومديرياتها في المملكة، وخاصة مديرية ثقافة الزرقاء، ومديرية المسرح والفنون في الوزارة، الدور الأكبر في إقامة تلك الفعاليات، إلا أن هيئات أخرى قد شاركتها في الإنجاز والتفعيل والعطاء وفي إحداث الحراك الثقافي، والتي كان منها جمعيات ولجان وبلديات وهيئات حكومية وفرق فنية، لا مجال لذكرها هنا.

• مشاريع خالدة

بلغ عدد المشاريع التي تم تنفيذها إبان عام الثقافة في الزرقاء 144مشروعاً، ورغم ما أحدثته جميعها من حراك ثقافي وفني وفكري، إلا أن بعض المشاريع اتخذت صفة الديمومة والبقاء، وخاصة تلك التي تتعلق بالكتب التي صدرت عن اللجنة العليا، وهي: قصيدة النثر في نهر الشعر العربي: د.عبد الرحيم مراشدة ود.حفناوي بعلي، الرمز والدلالة: د.غسان عبد الخالق، شكري عياد الناقد التأصيلي: د.جمال مقابلة، كظل عابر في الريح: خالد السبتي، الرعديد:عودة القضاة، وليمة الجاحظ:حسام الرشيد، إني أرى شجرا: صلاح أبو لاوي، كليلة ودمنة:جمال النواصرة، الأني الأكبر مني: سليم الصباح، زرقاء بلا ذنوب:سعادة أبو عراق، الأدرد: مجدولين أبوالرب، قصر شبيب: د.محمد وهيب، هي لعبة ولكن: د.عمر الخواجا، الكتابة فوق أمواج البحر: زياد عودة، ثلاثية: نادر هدى، صلي المحاميس: عطالله أبو زياد، معجم المرأة: د.عيسى برهومة، شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس: د.ابراهيم خليل، أماني الشرفاء: تيسير عطا الله عدينات، الهوية الحضارية في النقوش العربية: د.سلطان المعاني، الأوقاف المسيحية في القدس وجوارها: د.زياد المدني، المرجع وظلاله: هيا صالح، سلسلة اكتشافات السياحة في محافظة الزرقاء: أحمد مبارك الزواهرة، فكرة: حسن ناجي، أفق التجربة: جعفر العقيلي، الزراعة الحضرية: أيمن محمد المومني، رسالة من جبل النار: محمود الزيودي،

قصائد من الشعر الشيشاني المعاصر: د.أمين شمس الدين، مراثون العميان: د.عيسى حداد، الزرقاء في عيون المبدعين: مازن شديد، وثمة كتب أخرى يتوقع لها أن ترى النور قريباً من مثل كتاب مفلح العدوان (قرى الزرقاء)، حمودة زلوم (نهر الزرقاء)، محمد المشايخ (أنطولوجيا الزرقاء الإبداعية)، جامعة الزرقاء الخاصة (أطلس الزرقاء الكبرى)، الجامعة الهاشمية (الحياة الثقافية في الزرقاء).

• **تقييم التجربة**

داهمت الاحتفالية سكان الزرقاء على حين غرّة، وبعد فترة من الركود الثقافي الذي استمر لسنوات، اضطرت خلالها الهيئة الادارية لرابطة الكتاب الأردنيين في عمان إلى تجميد فرع الرابطة في الزرقاء، بينما أغلقت الهيئة الادارية لنادي أسرة القلم الثقافي أبواب النادي بعد أن عجزت عن تأمين تبرعات لدفع فواتير الماء والكهرباء والهاتف وأجرة المقر، لكنّ كل الهيئات الثقافية داخل محافظة الزرقاء وخارجها سرعان ما لبّت نداء الثقافة، وتفاعلت مع حراكها الثقافي، وعاد فرع الرابطة والنادي إلى تألقهما التاريخي المعهود، غير أن الصدمة للمبدعين كانت حين كانوا يرون مئات المواطنين (شيوخاً وأطفالاً ونساءً ورجالاً) يتزاحمون لحضور الاحتفالات الفنية، ويرفضون الاقتراب من المكان الذي تعقد فيه الفعاليات الأدبية، كما أنّ الإعلام لم يكن بإمكانه تغطية كل الفعاليات التي تجري، واتكأ في الزرقاء على تغطية وكالة الأنباء الأردنية، التي كانت حريصة على ألا يتجاوز عدد الكلمات التي يُغطى الحدث الثقافي بها أكثر من 150كلمة، لكنّ المواقع الإلكترونية في المحافظة غطّت كثيراً من هذا التقصير، ولو تفاعل الإعلام المرئي والمسموع مع هذه المناسبة بما يليق بها من اهتمام، لحظيت فعاليات وإصدارات ومجلة ومسابقات الزرقاء باهتمام جماهيري يفوق ما حصل، وأدى تأخير صرف مخصصات اللجان الفرعية المنبثقة عن اللجنة العليا للزرقاء مدينة الثقافة إلى نهاية العام، إلى تكاسل كثيرين من أعضاء اللجان لاعتقادهم أنّ ما يقومون به من عمل يحتاج إلى وقت وجهد ومال ربما يُعتبر تطوعياً، وأدى حرص اللجنة العليا على إقامة أكثر من نشاط ثقافي وفكري وفني في اليوم الواحد، وأحيانا في ساعة محددة، إلى تشتت الجمهور الذي لم يكن يعرف إلى أي مؤسسة يذهب، ومع ذلك تجاوز عدد الفعاليات في الزرقاء – التي تجاوزت العشرات التي أخّرت إنجازات بعض المدن الثقافية السابقة – عدد الفعاليات التي شهدتها تلك المدن، وطالت فعاليات قطاعات المجتمع كافة، مُركزة على المرأة والطفل وفئة المعاقين، وعرفت كيف تستفيد من الوفود الثقافية والفنية التي تحضر للمملكة بموجب الاتفاقيات الثقافية الموقعة بين وزارة الثقافة ودول العالم، فكانت فعالياتها تأخذ بعين الاعتبار البُعد المحلي أولاً، ثم الأبعاد القومية والعالمية، ولعل الأهم من ذلك أنّ الزرقاء كانت حريصة على إبراز الهوية الوطنية الأردنية في كل فعالياتها.

• **مبدعو الزرقاء في أرجاء المملكة**

تداول مبدعو الزرقاء في عام الثقافة مقولة قديمة تؤكد أن معظم المبدعين في الوطن، إما من مواليد الزرقاء، أو ممن أقاموا فيها ثم رحلوا عنها، ويصفون هذه المحافظة بأنها الأقدر على إنجاب وتصدير المبدعين إلى أرجاء المملكة، وإلى الوطن العربي والعالم، وعند إخضاع هذه المقولة للتدقيق، يتبيّن أنها صحيحة إلى حد كبير، فقد أنجبت هذه المحافظة المبدعين التالية أسماؤهم والذين تم ترتيبهم حسب الأحرف الهجائية: أحمد أبو ردن، أحمد أبو سليم، أحمد الخلايلة، د.أحمد عبد الحق، أحمد قزلي، إسلام سمحان، أمين دراوشة، د.أمين شمس الدين، أيمن دراوشة، بدر عبد الحق، بريهان الترك، بسام العموش، بسمة النسور، تغريد حكمت، تيسير أبو عاصي، د.تيسير صبحي، حبيب الزيودي،

حسن الزبن، حسين العموش، حسين حمادنة، حنان بيروتي، د.حنان هلسا، د.حيدر البستنجي، خلود جرادة، ريم جراد، زياد عودة، سعادة أبوعراق، د.سلطان القسوس، د.سليم زريقات، سميح القاسم، د.صابر الهزايمة، صالح القلاب، صلاح أبو لاوي، ضيف الله عنانزة، عبد الباقي جمو، عبد الكريم الخلايلة، عماد الكتوت، عمر شاهين، د.غسان عبد الخالق، فتحي الخريشا، فيروز التميمي، قصي اللبدي، كوثر الجندي، لميس العتوم، د.ليلى العمري، مأمون حسن، د.ماهر هنانده، مجدولين أبوالرب، محمد صبيح، محمد عريقات، محمود أبوفروة الرجبي، محمود الزيودي، د.مخلد الزيودي، مروان الفاعوري، مريم عويس، مفلح العدوان، منذر أبو حلتم، منى عبد المهدي، مهدي نصير، نبيلة الخطيب، ندى ضمرة، د.هاني الحوراني، هيام حماد، وفاء بكر، يونس عطاري.

خمسة وستون مبدعاً أنجبتهم الزرقاء، عمل معظمهم في العمل الثقافي العام، وكانوا شعلة مضيئة في الهيئات والمؤسسات الثقافية الأردنية التي انتسبوا لها أو عملوا فيها، ارتقوا لمواقع متقدمة في الدولة، فكان منهم الوزراء: طاهر حكمت، عبد الباقي جمو، صالح القلاب، بسام العموش، وعملوا في مواقع حساسة في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون، وفي الصحف والمجلات، وفي مواقع أكاديمية وعلمية وتربوية، عدا عن عملهم شبه الجماعي في مؤسسات المجتمع المدني بعامة، والثقافية منها بخاصة.

وفي إحصائية أخرى، للمبدعين الذين أقاموا في الزرقاء لسنوات طويلة – إلى حد ما – ثم رحلوا عنها إلى مدن عربية أو عالمية، يتبين أن التالية أسماؤهم مرتبين حسب الأحرف الهجائية، قد قاموا بذلك، لأسباب مختلفة، وهم: المغتربون عن الزرقاء: د.أحمد عرفات، أمجد ناصر، بلال ميرزا، جهاد هديب، رؤوف الحناوي، رياض عبد الفتاح، زياد بركات، عمر عدس، عيسى بطارسة، فيصل جرادات، معن البياري، منيرة شريح، يوسف الديك، يوسف يوسف.

ورغم أنّ معظم مبدعي الزرقاء كانت لهم تجاربهم الخاصة مع السفر والاغتراب، إلا أن عدداً كبيراً منهم، اختار بعد إقامته في الزرقاء، الانتقال إلى محافظات أخرى داخل المملكة، مساهماً في الحراك الثقافي الذي يجري بها، وفيما يلي أسماء عدد ممن رحلوا عن محافظة الزرقاء خلال السنوات الماضية من المبدعين مرتبين حسب الأحرف الهجائية: د.إبراهيم خليل، أحمد كايد، د.أسامة شهاب، د.إسحق الفرحان، أكرم النجار، إيهاب الشلبي، باسم هيجاوي، جهاد الرجبي، حزامة حبايب، حسين دعسه، خالد محادين، د.خليل الشيخ، رياض سيف، زهير أبو شايب، د.زهير توفيق، زهير زقطان، زهيرة زقطان، زياد ابو لبن، سلطان حطاب، سليمان نصيرات، سميرة خوري، طلعت شناعة، د.عالية صالح، عبد الله السعيد، د.عدنان الطوباسي، عدنان مدانات، عدي مدانات، عطية محمد عطية، عقلة حداد، علي البتيري، عمار الجنيدي، د.عمر الساريسي، عودة القضاة، غسان زقطان، د.فايز صياغ، فخري صالح، فخري قعوار، ماجدة الشرايري، محمد أبو زريق، محمد سمحان، د.محمد عصفور، مسلم بسيسو، د.مشهور حبازي، د.ممدوح العبادي، موفق محادين، نبيل عبد الكريم، نواف نصار، هاني الهندي، هشام عودة، د.هند أبوالشعر، وليد جابر، وليم هلسة، يحيى الجوجو، يوسف حمدان، يوسف ضمرة.

هذه أسماء(54) مبدعاً في مختلف الأجناس الأدبية والفنية، والفكر، ممن كان لهم الدور الأكبر في الحراك الذي تشهده المملكة، وتشهده بعض أرجاء الوطن العربي، والعالم إلى حد ما، وثمة أسماء أخرى أقامت ورحلت، أضاءت فترة ثم صمتت، حيث كان الموت على موعد معها، وهي حسب الأحرف الهجائية: إبراهيم ضمرة، ابراهيم عياد، أحمد المصلح، إلياس جريس، حسين حسنين، خليل زقطان، سليم دبابنة، سيف الدين النصر، شريف ضمرة، شمس الدين عبد

الرزاق، شهلا الكيالي، عاهد شاكر، عبد الحفيظ أبو نبعة، عبد الله أبو وردة، عدنان ساري الزبن، عدنان علي خالد، عصام عماري، عفيف النوباني، فخري الخطيب، محمد الخطيب، محمد القيسي، مصباح العابودي، مصطفى الفار، مصلح النوايسة، موسى نصر، نجمية حكمت، وليد البدوي.

وثمة كوكبة مهمة من روّاد الحركة الثقافية الأردنية، الذين أقاموا في الزرقاء، فملأوا الدنيا وشغلوا الناس حتى بعد رحيلهم، وكان لكتاباتهم أصداء عربية وعالمية عدا عن المحلية، ويأتي في مقدمة هؤلاء "حسب الأحرف الهجائية أيضاً": تيسير سبول، حسني زيد الكيلاني، عرار، عيسى الناعوري، محمد العدناني، يعقوب العودات، يوسف العظم.

وحتى المبدعين الذين يقيمون في محافظة الزرقاء، فإن لبعضهم وظائف في العاصمة، وفي المحافظات الأردنية الأخرى، ولهم أدوار ثقافية وتربوية وأكاديمية وإعلامية يؤدونها، وتُمثل الزرقاء لبعضهم منامة فقط، بينما عملهم النهاري خارجها، وفيما يلي أسماء المبدعين الين ما زالوا يقيمون في محافظة الزرقاء، دون تكرار ذكر من ولدوا منهم فيها، أو ارتحلوا عنها، أو تحديد الوظيفة او المكانة الإبداعية لهم، مرتبين حسب الأحرف الهجائية:

إبراهيم أبو زينة، أحمد أبو حليوة، أحمد أبو خوصة، أحمد الحسن، أحمد حنون، أحمد الكواملة، د.أحمد الملاعبة، إسماعيل الكسواني، بسام البطوش، بسام حدادين، تيسير عطاالله، جاسر العناني، جميل أبو صبيح، جهاد أبوحشيش، حسن منصور، حمودة زلوم، حنان حمودة، حيدر الزامل، خالد السبتي، خالد عبد المالك، خالد محمد صالح، خالد مزيان، خالد المسلماني، خديجه أحمد رشيد، ربحي أبو سارة، رجاء المكحل، ريم قاسم، زهير سعيد، زياد عودة، سعادة أبوعراق، سليم رزيقات، سليم صباح، سميح الشريف، سمير برقاوي، سمير الدبك، سمير المعايطة، صادق عبد الحق، صالح شبانة، طاهر حكمت، عادل حجاوي، عامر عريقات، عبد الله رضوان، عبد المعطي الدرباشي، عدنان استيتية، عدنان عصفور، عطاالله أبو زياد، عماد أبو سلمى، عمر حيدر أمين، عمر الخواجا، عمر قاسم، عيسى حداد، غازي المهر، غالب الغول، فايز المعايطة، فوزي أبو السعود، فيصل عوكل، كوثر عياد، ليلى عريقات، ماهر آل توم، محمد صالح يوسف، محمد حافظ، محمد ذيب سليمان، محمد ضمرة، محمد عارف مشة، محمد لافي، محمد المشايخ، محمود عبد الحليم، موسى الكسواني، منيرة صالح، ميسون حنا، ناجح حسن، يزن الدبك، يوسف أبو العز.

ويمكن من خلال هذه الأسماء الكثيرة، معرفة حجم العمل المؤسسي الكبير، إلى جانب الحجم الإبداعي المتميز لها، فيما إذا تمت غربلته وتقييمه، وفيما إذا تمّ توزيع نتاجه على خارطة الوطن، فالمسألة ليست بالكثرة، وإنما بالجودة، التي تجني ثمارها كل محافظات المملكة.

آخذين بعين الاعتبار أن ثمة أسماء يصعب حصرها لمبدعين ولدوا أو أقاموا في الزرقاء أو ما زالوا يقيمون وكانت لهم اليد الفضلى على الحركة الثقافية المحلية.

صدر حديثاً

إعداد: محمد سلاّم جميعان



أعالي الخوف / هزاع البراري

كتابة الرواية لدى الروائي هزاع البراري، هي فن كتابة الحياة، فرواياته الخمس التي صدرت ينتظمها النسق الفلسفي، وما يتصل بالحياة الوجودية وأسئلتها، وقلقها الطاغي على النسق العام للحدث والشخصيات. حتى ما يبدو اجتماعياً في سيرورة الحدث لا يلبث فيتحول إلى ذريعة وحيلة فنية لتمرير التساؤلات والشكوك والاحتجاج على المصير الذي يؤول إليه الإنسان بفعل القواهر النفسية والجنسية والسياسية وضغوطات الاغتراب في دورة الوجود والحياة.

وهذا ما نجده كذلك في روايته الجديدة (أعالي الخوف) التي اعتمدت تعدد الأصوات لتكشف عن الصراع الخفي والمضمر بين الواقعي أو الحقيقي والكائن واللا كائن، وعما ينبغي أن يمنح الإنسان قيمة ومعنى وجودياً في واقع تعصف به رياح أسئلة المعتقد الديني، والغوص في البحث عن يقين مستحيل كما يبدو في الانعكاس السلوكي والحوار على لسان الشخصيات الروائية التي يتنازعها الأمل الموهوم واليأس المدمر.

فمن غرائبية الواقع المملوء بصراعية الخوف يعيد هزاع البراري ترتيب معادلة الحدث القصصي بنائياً، على نحو مُفارق لآليات عملة في الروايات السابقة، ليكون هنا في هذه الرواية أكثر جرأة على طرح أسئلته، وتكييفها على نحو يؤكد استيطان الخوف في الشعور الإنساني الذي لا يلبث حتى يكتشف أنه يعيش في أعلى الوهم أيضاً، وفي المنطقة الحرجة وجودياً، وهو يواجه اللا معقول في مسارات حياته.

التعديل الوراثي في شعر الحداثة / د.محمود الشلبي

بعيداً عن الإشكالية المصطلحية التي يثيرها هذا العنوان، فإن الجهد المبذول في هذا الكتاب يعد إضافة إلى التراث النقدي المتعلق بالشاعر محمود درويش. فالتعديل الوراثيّ هنا بمعنى المغايرة والاشتباك بين الرؤي الحداثية وسماتها التجديدية، والرؤى التراثية، بما يضمن ديناميّة الإبداع واستمرار البحث والكشف وتحقيق المعرفة المتجددة.

ويشي بهذا الاستكناه لمضمون الكتاب الفصل المعقود للحديث عن بدايات التحول ومظاهر التعديل التي غشيت مسيرة الشعر العربي، واستجاب لها الشعر، سواء في الموضوعات أو البنى الشعرية التي انمازت بمجموعة من السمات، التي وقف عندها الباحث مقدماً أمثلة تغري



بالحوار، والمناورة وتترك مساحة من القراءة والتأويل يكشف عن كثير من جوانبها (البيان الشعري) المتعلق بمفهوم التعديل الوراثي. لينتقل المؤلف للولوج إلى القراءة التطبيقية التي يكشف المؤلف من خلالها أن محمود درويش حالة استثنائية في مسيرة الشعر العربي الحداثي، وأكثر تعالقاً مع الحداثة المنتمية إلى جذورها الأولى الراسخة في القديم في كل تحولات النص وتجلياته، إن على صعيد التناص، أو الغنائية الدرامية والتأملية أو شعرية اللغة والصورة والإيقاع.

وتكاد المقاربة النقدية للموضوع المبحوث تستوفي آفاق التحولات الشعرية لدى درويش، على الأقل في الإطار الذي حدده الشاعر لموضوعه.

لأنها الدنيا / رولا نصراوين

"لأنها الدنيا" هو العنوان والاسم والصفة، والدنيا هنا هي أعمال الناس ومساعيهم، والإجحاف والقسوة وفق القوانين التي نفترضها أو نتخيلها. فالدنيا هي النظام الذي ترسمه المشاعر لكل ما هو هباءٌ وزائل. إنها الحياة المقلوبة للحكمة والسعادة إلى السخط والتمرد.

تقودنا رولا نصراوين برشاقة العبارة وأدبيتها إلى استنشاق قوانين الصراع بين الأهواء والمبادئ، والكشف عن حُجب المستقبل البعيد، وإزاحة الظلام عن كفن الخيال المريض، وتجاوز الألم اللاذع والحزن المتمادي، لننتقل من حالة النقص إلى حالة الكمال، ومن الألم إلى الأمل، ومن العجز والتفريط إلى القدرة والاستطاعة، ليبقى الإنسان

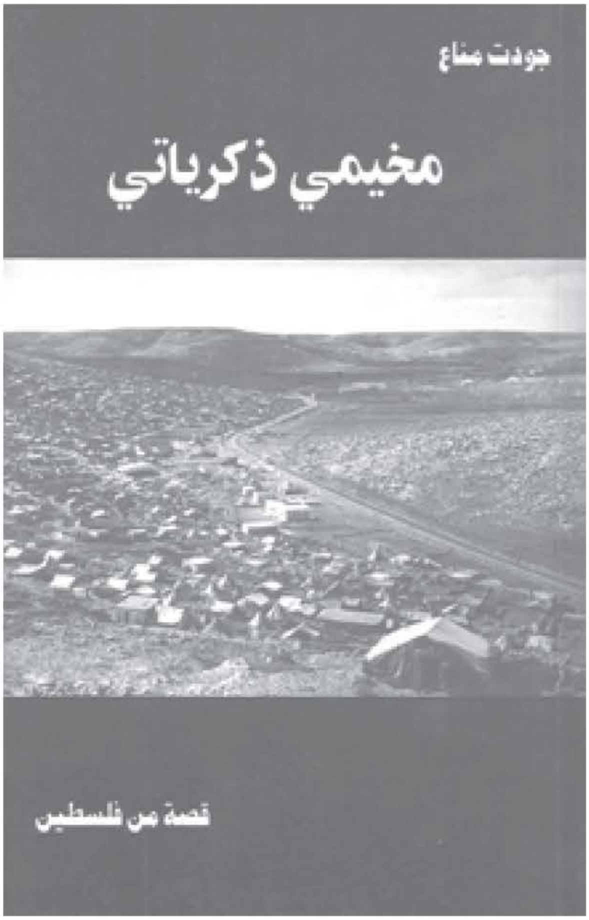


خزانة لا تنفذ من الحلم والحزم، وكنزاً طافحاً بالتجدد والامتلاء بالرغبات السامية.

تغوص رولا في بئر الأسرار الإنسانية، تستنهضُ ذاتها وضِعاف الإيمان وقليلي الحيلة. ففي كل عبارة وعنوان في هذا الكتاب لا نكون نحن القارئين فحسب، بل نحن حروفه وكلماته، لأننا مع كل قراءة متجددة له، تنطوي، وينطوي علينا مغزاه، الذي يؤسس لمعنى الحق والواجب والضمير، والكمال والجمال.

هنا تختلط مشاعر الحب السامي الإنساني مع فيوضات من الحب الإلهي. وتمتزج مشاعر الحبيب الغايب المتنائي مع قداس الكلمات الإلهية، وهي نجاوي روح ليس للأعضاء والجوارح فيها مكان أو صفةٌ جسمية. لقد استطاعت رولا بديباجة عبارتها أن تحول كل ما هو خصوصي وذاتي إلى جمعي وعام، لأنها تُلامسُ مبادئ خالدة متجددة لا أهواء بائدة متقلبة.

مخيمي ذكرياتي / جودت مناع



بعد احتلال ما تبقى من فلسطين عام 67 تعاظمت أشكال المخيمات التي لاذ فيها المشردون في غياهب الحياة. ويأمل المؤلف من هذا الكتاب أن يساعد في فهم المآسي والأضرار النفسية التي يحدثها نظام الفصل العنصري بإقامة العوازل المادية بين الأرض والإنسان .

الكتاب سيرة حياة طفل فلسطيني ألقت عوامل الهجرة القسرية في متاهات الجغرافيا بوالديه اللذين استقرا أخيراً في مخيم الدهيشة ، لتتحوّل دهشتهما إلى مزيج من الفرح والإحباط بعد اعتقال والده لانتمائه للحركة القومية وصفوف المقاومة بعد الاحتلال الجديد للمخيم، الذي تحول إلى سجن كبير بفعل السياج الذي يحيط به.

في الكتاب ترتسم صورة معاناة الطفل والأمهات والعجائز، فيما يسترسل المستوطنون في الإجحاف بحق الناس والأرض والقضية، ولكن ذلك لم يصرف الطفل عن الذهاب إلى برلين لدراسة الإعلام، ليكون عوناً له في كشف كل الحقائق المخبوءة، في الهجرة والحرب والمفاوضات. فالكتاب قصة صراع طويل مع الذات والآخر بكل تجلياته في معركة وجود ومصير وتاريخ وهوية. ويسرد المؤلف الأحداث بضمير المتكلم مما يجعله أكثر حميمية وقرباً من مشاعر القارئ، فيتعاطف مع الحالة الإنسانية التي يعيشها المهجّرون في وطنهم، وخارجه.

إشـارات لا تـدلّ علـى خـراب

عماد مدانات

(1)

بأقلّ من دقيقة رأيتُ كل شي

ما تساقط من الشجرة وما علق

رأيتُ كل الإشارات التي تدلّ على ما سيكون وما كان.. ليس حلماً.. ليست يقظة.. برزخ بين هذا وذاك، ألمس الأشياء ولا أراها، أمدّ يدي فتفرّ الحقائق من باطنها كفراشة عبر خيط في فضاء كبير!

(2)

هكذا دائماً

الأحلام في أسفل الحذاء والحقائق مشنوقة بقوالب من رماد، لا أحد يرى الحلم مرتين، لا أحد يرى الحقيقة على حالها لمرة ثانية، لكنني رأيت الكلام يخرج من الخاصرة مجروحاً كحنجرة عجوز، والسعال مالحاً كالخديعة.

(3)

في الليلة الأولى رأيت القصيدة ترفع إصبعها كتاجر خاسر

والفضيحة ترتدي ربطة عنق بيضاء، وتمدّ لسانها من ثقب في قميصٍ مسرحيّ.

ولأني الخاسر الوحيد على طاولة الدهشة، ولأنّ وجهي فاقد لـ "ملح الرجال"

و أغسله كل صباح بشتائم الحافلات، فإنني أكثر حرصاً على تقمُّص دور الحالم والذي لا يرى، والمنتصر في تفسير المواسم واتجاه الريح.

(4)

رأيتُ وجوهاً مهيأة من الليلة الفائتة لعرض ابتسامات معلَّبة كأوراق الدعايات!

رأيت قدماً مفروشة بالطين على شكل جثة، والرجل الضرير الذي رأى المشهد عبر مجسّات

كاتب أردني.

غامضة أعلن أنّ المقابر تجتاح المدينة بكامل هيبتها، والعابر الوحيد الذي أخذته الرجفة من هول ما سمع، لم يلتقط أنفاسه بتمام احتراقها حتى يساهم في دفع عربة الإنقاذ خلف دابة مبتورة الذيل لإنقاذ ما يستطيع!

(5)

رأيتُ سدنة الوهم والنصائح المجانية يخسرون أصابعهم في آلة الأرقام، والأوهام، تعبأ في زجاجات كزيتون فاسد، ويوزَّع في مغلفات محنطة بالخيانة على شكل أعطيات!

رأيتُ مهرجانات يعود تاريخها إلى حجارة تالفة، ويقود دفّتها سناجب ورقية بعكس الكلام وجدول الأعمال، و يذبحون قصائد بنَهَم كما يذبح الفقراء بطيخة في الظلام.

(6)

لا معنى لشيء

ولا شيء للمعنى على مائدة اللئام!

القصائد الذابلة.. والمسرحيات الصامتة.. والقصص المحشورة في المجاز.. وأبطال الروايات العراة من خطاياهم، والأغنيات باللحن ذاته.

محض فراغ!

(7)

إشارة أخيرة

ثمة من يتربَّص بأحلام المبدعين ويحشرها في الفراغ

ثمة من يغلق البوابات بسهام مسمومة من الشباك

ثمة من لا يلعن الظلام

أيتها "الثقافة" التي تشبه الجدّة العمياء والخُرافة الناقصة، العربة أثقل من دُمّل فوق الحاجب، والحوذي الأصفر آن له أن يمضي الى الدار العتيقة، ليعدّ كآباته واحدة واحدة، ويدير بطولاته الزائفة بـ "كنت وكان.."!

لا بدّ

سيتساقط أولئك السدنة كوسخ الأذن، وتنثني قضبان جبروتهم كالأوهام.